

**Filipa Cláudia Gomes da Silva**

**A Representação do Anjo no Teatro de José Régio**

Dissertação realizada no âmbito do Mestrado em Estudos de Teatro  
orientada pelo Professor Doutor Pedro Eiras

Faculdade de Letras da Universidade do Porto

setembro de 2015

# A Representação do Anjo no Teatro de José Régio

Filipa Cláudia Gomes da Silva

Dissertação realizada no âmbito do Mestrado em Estudos de Teatro orientada pelo  
Professor Doutor Pedro Eiras

## Membros do Júri

Professora Doutora Teresa Oliveira  
Faculdade Letras – Universidade do Porto

Professora Doutora Isabel Morujão  
Faculdade de Letras – Universidade do Porto

Professor Doutor Pedro Eiras  
Faculdade de Letras - Universidade do Porto

Classificação obtida: .... valores

## Sumário

Agradecimentos .....	4
Resumo .....	5
Abstract.....	6
Breve Introdução .....	7
A representação do anjo no teatro de José Régio .....	8
Capítulo 1 - O Anjo como símbolo .....	11
Capítulo 2 - Jacob e o Anjo: narrativa bíblica .....	16
2.1 A narrativa bíblica de Jacob e o Anjo na peça de José Régio .....	19
Capítulo 3 – <i>Jacob e o Anjo</i> , de José Régio: escrita, edições, encenações .....	21
Capítulo 4 - Régio: a arte e a visão mística do Anjo .....	25
Capítulo 5 - A peça Jacob e o Anjo .....	31
5.1 A trama de Jacob e o Anjo .....	31
5.2 A construção das personagens de Jacob e o Anjo .....	33
5.3 Análise da peça.....	38
Capítulo 6 - José Régio no teatro de situações de Sartre.....	57
6.1 <i>Le Diable et le Bon Dieu</i> e <i>Jacob e o Anjo</i> .....	63
Considerações finais .....	70
Referências bibliográficas .....	72
Anexo .....	76
Pictografia.....	76

## **Agradecimentos**

Quero agradecer ao Professor Doutor Pedro Eiras, pelo apoio manifestado durante a elaboração desta dissertação.

Aos meus amigos, que em diversas conversas foram dando bons conselhos sobre o tema da tese, como a Ana Tinoco, Diana Oliveira, Isabel Vargas Moreno e o Professor Sérgio Fernandes.

Ao João Burmester pelo constante apoio e motivação para levar a bom porto esta dissertação.

À minha família que acompanhou todo o processo da tese e me apoiou sempre, em especial à minha prima, Ana Gonçalves, à minha irmã, Sandra Gomes e à minha mãe que me sossegou nas horas em que as ideias não surgiam.

## Resumo

A figura do anjo é importante no imaginário do ser humano. Neste trabalho, pretende-se mostrar a importância do anjo em diversas abordagens de arte, sobretudo na peça de teatro de José Régio *Jacob e o Anjo*, que tem como inspiração o mito bíblico da luta de Jacob com o Anjo. Esta figura angelical representa a consciência na obra de Régio, num confronto entre o divino e o profano. Esta construção dramática remete para as situações-limite do teatro de situações de Jean-Paul Sartre.

**Palavras-chave:** Anjo, Bobo, consciência, situações-limite.

## Abstract

The angel figure is important in the human being's imaginary. This work intends to demonstrate the importance of the entity of the angel in different art approaches, especially in José Régio's play *Jacob and the Angel*, inspired by the biblical myth where Jacob fights with the Angel. This angelical figure represents the conscience in Régio's work, a confrontation between the divine and the profane. This dramatic construction refers to the limit situations just like in the theatre of situations of Jean-Paul Sartre.

Key words: angel, fool, conscience, limit situations

## Breve Introdução

Este estudo debruça-se sobre a figura do anjo no teatro de José Régio, autor português modernista, num diálogo com o teatro de situações de Jean-Paul Sartre, autor existencialista. Ao longo do texto vamos explorando e compreendendo a importância da construção da nossa consciência, ou seja, a relação do Eu com o Outro, através do processo artístico, e refletido na dialética que se estabelece entre duas personagens específicas – um Rei e um Anjo-Bobo.

Abordaremos em primeiro lugar a necessidade de compreender a importância do símbolo na linguagem do homem e na criação do mito para que, desta forma, também se compreenda o surgimento dos anjos como símbolo, como entram na cultura do homem e porquê.

No segundo capítulo, analisamos o texto bíblico para chegar ao conceito de ‘consciência’, mergulhando de seguida na peça *Jacob e o Anjo*, encontrando esse mesmo estado nas personagens teatrais e bíblicas.

A obra de Régio é também analisada no terceiro capítulo, sobre as diversas adaptações e encenações da obra ao longo dos anos.

## A representação do anjo no teatro de José Régio

O que significa a luta do ser humano contra o anjo no teatro de José Régio?

Para responder a esta pergunta, será necessário, primeiramente, compreender a importância do mito, perceber como surgem os anjos como símbolo, de que modo entram na cultura do homem e porquê.

Na construção da sua identidade, o homem vai edificando a sua história e a sua cultura através de símbolos que utiliza ao longo dos séculos. Recordem-se as palavras de Mircea Eliade, na sua obra *Origens*: “é impossível imaginar como poderia ter surgido a consciência sem conferir sentido aos impulsos e experiências do Homem” (1969: 9).

Claude Lévi-Strauss refere, em *Mito e Significado*, que o homem precisa de encontrar o seu lugar no mundo, atribuindo aos símbolos um significado específico para tornar possível a comunicação. O autor francês define a importância da significação que o homem confere aos símbolos para estabelecer um fio condutor de entendimento entre os homens e a sua respetiva consciência:

Falar de regras e falar de significado é falar da mesma coisa; e, se olharmos para todas as realizações da Humanidade, seguindo os registos disponíveis em todo o mundo, verificaremos que o denominador comum é sempre a introdução de alguma espécie de ordem. Se isto representa uma necessidade básica de ordem na esfera da mente humana e se a mente humana, no fim das contas, não passa de uma parte do universo, então quiçá a necessidade exista porque há algum tipo de ordem no universo e o universo não é um caos (1979: 24)

Desta forma, os símbolos são criados pelo homem quando este tem consciência de si mesmo no mundo, na sociedade e também como ser coletivo e individual. Neste sentido, o homem atribui valor psicológico e emocional a determinados objetos, transformando-os em símbolos. Como afirma Carl Gustav Jung, em *Aion. Estudos sobre o simbolismo e do si-mesmo*: o ser humano “atribui valores objetivos que se fundamentam num consenso universal, tais como os valores morais, estéticos e religiosos, isto é, ideais reconhecidos universalmente ou representações coletivas de



tonalidade afetiva” (1976: 27). Assim, o símbolo assenta num ideal universalmente compreensível.

Também Mircea Eliade, em *Aspectos do Mito*, exemplifica a formação de mitos, através da simbologia que é atribuída pelo Homem. Ou seja, o mito “era entendido nas sociedades arcaicas, nas quais (...) designa uma «história verdadeira» e, sobretudo, altamente preciosa, porque sagrada, exemplar e significativa” (1989: 9). Neste sentido, o símbolo torna-se o veículo de comunicação.

Michel Foucault aborda na sua obra *As Palavras e as Coisas* a importância dos símbolos para a construção da linguagem entre o homem e o seu meio:

A linguagem está a meio caminho entre as figuras visíveis da natureza e as conveniências secretas dos discursos esotéricos. É uma natureza fragmentada, dividida contra ela mesma e alterada, que perdeu a sua transparência primeira; é um segredo que traz em si, mas na superfície, as marcas decifráveis daquilo que ele quer dizer. É, ao mesmo tempo, revelação subterrânea e revelação que, pouco a pouco, se restabelece numa claridade ascendente. (1999: 52)

Pretendemos recorrer a estas abordagens da linguagem e do símbolo para compreender a peça de teatro *Jacob e o Anjo* de José Régio, nomeadamente quanto à importância da construção do anjo (o discurso e o tom que lhe é dado pelo autor português) assim como à sua conceção física (descrições em didascália, figurino, comportamentos em palco).

Esta figura do anjo que surge na peça, num sonho, é de imediato transformada num Bobo quando o Rei, acordando, fica consciente. No entanto a figura truanesca será sempre o Anjo. Por que razão utiliza Régio esta construção nas suas personagens, transformando um ser divino numa figura cómica?

A personagem do anjo coloca em questão a problemática da consciência. Na obra teatral do poeta, é a figura divina transformada num ser possuído de loucura que apela à consciência mística do homem. Desta forma, o texto dramático confronta uma dupla personagem divina (o anjo/o bobo) e uma personagem humana (o rei), num espaço pertencente a todas, para o encontro com o estado de consciência.

Podemos acompanhar a construção da figura do anjo na História, na evolução da consciência do homem. Na obra coletiva *Angelorum: Anjos em Portugal* define-se assim a figura simbólica do anjo:

O anjo do outro podemos ser nós, tal como o nosso anjo poderá ser o outro. Não será então o anjo mais genuíno de todos o que não podemos ver? Ao representar os anjos não estaremos apenas a representarmo-nos a nós mesmos? (AA.VV. 2012: 214)

Pode então encontrar-se o desdobramento da figura divina no campo de conhecimento do homem. O anjo é uma representação de um eu interior, de uma consciência que se liga às questões íntimas dos comportamentos e valores do homem, e que o levam a refletir. A arte proporciona esta consciência visível na criação de personagens que vamos encontrar na obra de José Régio e no teatro de situações de Sartre.

## Capítulo 1 - O Anjo como símbolo

“Anjo” provém do latim “angelus” que significa “portador de notícias”. No cristianismo, os anjos encontram-se entre o homem e Deus, nunca deixando de ser seres da natureza, como é possível compreender na definição que o teólogo Pe. Bujunda lhes dá, no seu livro *Angeles, Demónios, Magos y Teologia Católica*, comparando-os a elementos vivos da natureza:

Son, pues, algo intermedio entre Dios y nosotros, como las plantas son algo intermedio entre una piedra y un animal (...) Un ángel no ve, ni oye, ni come, ni se reproduce como el hombre. Porque carece de cuerpo. (...) Tenemos, pues, que un ángel es un ser dotado de entendimiento, superior al hombre e inferior a Dios. (1955: 10)

No dicionário bíblico *Dictionary of the Bible* o “Anjo” é denominado da seguinte forma:

Deduz-se que o Anjo é um enviado de Deus (Iaweh) para falar em seu nome ou, em seu nome, realizar maravilhas. Pode pensar-se que o Anjo é um acréscimo teológico à narração, que tem como objectivo preservar a transcendência divina do contacto muito íntimo com a criatura, ao passo que, outras formas de tradição não demonstram esse escrúpulo. Pode concluir-se que a ideia do mensageiro na fé primitiva oscila entre uma hipostalização dos atributos e das operações divinas num ser pessoal e celeste determinado. (Mckenzie 1984: 45)

O anjo surge como um ser do bem enviado por Deus, e executa os milagres determinados pelo ser superior. Isto é, são os seres que formam o exército de Deus como é possível observar nas palavras de Pe. Bujunda:

Pero si el ángel destinado por Dios no hace milagros sino a modo de excepción, tampoco los harán los santos a quienes nos encomendamos, porque es voluntad de Dios que ordinariamente las leyes de la naturaleza sigan su curso y no se interrumpam sino en casos excepcionales. Cuando? Cuando asi le pareciere al mismo Dios. (1955: 111)

A simbologia do anjo sempre esteve presente no mundo das artes. No decorrer da História foram atribuídos a esta figura diferentes significados.

Na Idade Média os anjos eram representados como mensageiros de Deus nas suas respectivas cortes celestiais e eram “entidades que proced[ia]m à separação entre o Bem e o Mal, um mundo ainda maniqueísta, sem meios-terminos definidos” (AA.VV. 2012: 6). O homem necessitou do poder da imagem para atrair a população à Igreja. Dessa forma, a função da arte na Idade Média esteve necessariamente ligada à religião. Basta recordar o período da arte gótica, e que Ernst Gombrich refere em *A História da Arte*: “A pintura estava, de facto a caminho de se converter numa forma de escrita por imagens (...) Sem esses métodos, os ensinamentos da Igreja nunca poderiam ter sido traduzidos em formas visíveis” (1995: 183). É possível observar nas iluminuras e vitrais a figura do anjo repetida diversas vezes num dos episódios bíblicos mais importantes, a Anunciação (figura 1). Desta forma, os anjos são a representação da sapiência, da bondade, das mensagens divinas aos homens.

O papel do anjo é transmitido pela emoção do artista, no sentido em que a pintura tem como função narrar histórias, como é possível observar no fresco de Giotto *A Lamentação de Cristo Morto* (figura 2):

A pintura para ele é mais do que um substituto para a palavra escrita. Parecemos testemunhar o evento como se estivesse a ser representado num palco. (...) a figura reflete a dor profunda suscitada pela trágica cena que não podemos deixar de pressentir a mesma aflição nas figuras. (Gombrich 1995: 202)

Contudo, também a malícia e o pecado foram representados na figura do anjo: lembrem-se os anjos rebeldes que caíram do céu e acabaram no inferno. O exemplo mais conhecido é Lúcifer, Satanás ou Belzebu, o mais belo anjo, que pelo orgulho foi expulso do paraíso. Tanto na literatura como na pintura este anjo é transformado em demónio após a sua expulsão dos céus. Recorde-se o poema de Alfred de Vigny em *Eloa, Soeurs de Anges*:

Un Ange peut tomber; le plus beau de nous tous  
N'est plus ici: pourtant dans sa vertu première  
On le nommait celui qui porte la lumière;  
Car il portait l'amour et la vie en tout lieu,

Aux astres il portait tous les ordres de Dieu;  
La Terre consacrait sa beauté sans égale  
Appelant Lucifer l'étoile matinale,  
Diamant radieux que sur son front vermeil,  
Parmi ses cheveux d'or a posé le Soleil.  
Mais on dit qu'à présent il est sans diadème,  
Qu'il gémit, qu'il est seul, que personne ne l'aime,  
Que la noirceur d'un crime appesantit ses yeux,  
Qu'il ne sait plus parler le langage des Cieux;  
La mort est dans les mots que prononce sa bouche;  
Il brûle ce qu'il voit, il flétrit ce qu'il touche;  
Il ne peut plus sentir le mal ni les bienfaits;  
Il est même sans joie aux malheurs qu'il a faits (1924: 15-16)

Na obra do autor francês, a mulher virgem nasce de uma lágrima de Deus, e vai procurar o anjo caído aos infernos. Nas palavras do poeta encontra-se a representação de um Lúcifer sedutor, o mesmo que se pode encontrar na pintura de William Blake (figura 3).

Na Antiguidade, no período helenístico, encontramos esculturas de forma humana que, ao mesmo tempo, possuíam asas: símbolo de seres sobrenaturais que influenciaram a representação cristã do anjo como uma criatura de asas (figura 4). A imagem do anjo está sempre ligada à figura física do homem.

No Barroco, os anjos tornam-se ainda mais próximos do humano com expressões de desejos terrenos, como é possível ver nas obras dos pintores principais da época como Murillo (figura 5), Velázquez (figura 6) e Caravaggio (figuras 7 e 8).

As pinturas do Romantismo exaltam as emoções do ser humano, caracterizadas na figura do anjo, como é possível observar na pintura de Eugène Delacroix *Luta de Jacob com o Anjo* (figura 9). O semblante do anjo já não é o mesmo dos anjos puros e inocentes do Barroco. É um anjo humanizado, com força física e uma postura marcada pela emoção do combate, em que o anjo vai perder com o próprio homem. Mas, mais do que a interpretação da história do Antigo Testamento, é colocada na pintura uma perda de esperança do homem que cada vez mais se aproxima de uma nova era. O anjo vai perdendo os seus laços com o divino, assim como o homem vai temendo a perda da sua individualidade devido à rápida evolução do mundo.

Michael Foucault, em *As Palavras e as Coisas*, assume a defesa da imaginação do homem e a importância da linguagem da arte, na época do Barroco, da seguinte

forma: “É o tempo privilegiado do trompe-l’œil, da ilusão cónica, do teatro que se desdobra e representa um teatro, dos sonhos e visões; é o tempo dos sentidos enganadores; é o tempo em que as metáforas, as comparações e as alegorias definem o espaço poético da linguagem” (1999: 67).

No século XIX, Paul Gauguin representa a luta de Jacob com o anjo (figura 10) como uma alegoria “quer do crescimento do secularismo e da dúvida religiosa, quer do relacionamento da humanidade com o divino” (Carr-Grom 2001: 95).

Esta abordagem da dúvida humana aumenta nos séculos XX e XXI. Os anjos continuam a ser um símbolo utilizado na arte moderna e contemporânea, mas o significado que adquire difere dos séculos anteriores. É possível observar a evolução da significação nas obras de autores contemporâneos como Keith Haring, Vitaly Komar e Alex Melamid e Ron Mueck (figuras 11, 12 e 13).

À medida que o ser humano ganha consciência da sua existência, a significação do anjo também se transforma: o anjo torna-se símbolo da disposição psicológica do homem.

O mesmo acontece na literatura ao longo dos séculos. Recordem-se os anjos da *Divina Comédia* de Dante no século XIV, povoada destes seres divinos para ajudar no caminho penoso da personagem principal, como é possível observar na passagem do Canto II do Purgatório:

E a toda a volta dele apareceu  
Um branco que era a mim de todo ignoto  
E aos poucos por baixo outro irrompeu.  
Meu mestre ali ficou sem dizer moto,  
Quando a primeira alvura asas se faz:  
E ao reconhecer o galeoto,  
Gritou: «Vás! De joelhos ora vás:  
Eis o anjo de Deus: tu ergue as mãos;  
Destes oficiais ora verás». (2011: 321-322)

Estes anjos encontram a sua radical antítese no *Anjo do Desespero* de Heiner Müller, que se metamorfoseia no homem (nos seus medos), em *A Missão*:

Eu sou o Anjo do desespero. Com as minhas mãos distribuo o êxtase, o adormecimento, o esquecimento, gozo e dor dos corpos. A minha fala é o silêncio, o meu canto o grito. Na sombra das minhas asas mora o terror. A minha esperança é o último sopro. A minha esperança

é a primeira batalha. Eu sou a faca com que o morto abre o caixão. Eu sou aquele que há-de ser. O meu voo é a revolta, o meu céu o abismo de amanhã (1997: 51)

Neste seguimento, o anjo contemporâneo aproxima-se fisicamente do homem, estimula o pensamento humano, assemelhando-se ao estado de consciência. O Anjo contemporâneo é um reflexo da própria humanidade.

O anjo modifica a forma de ver o mundo e a própria esperança que tem na humanidade. Recorde-se a perda de esperança pelo ser angelical segundo Walter Benjamin, comparando o anjo de Paul Klee ao Anjo da História:

Representa um anjo que parece preparar-se para se afastar de qualquer coisa que olha fixamente. Tem os olhos esbugalhados, a boca escancarada e as asas abertas. O anjo da história deve ter este aspecto. Voltou o rosto para o passado. A cadeia de factos que aparece diante dos nossos olhos é para ele uma catástrofe sem fim, que incessantemente acumula ruínas sobre ruínas e lhas lança aos pés. Ele gostaria de parar para acordar os mortos e reconstituir, a partir dos seus fragmentos, aquilo que foi destruído. Mas do paraíso sopra um vendaval que se enrodilha nas suas asas, e que é tão forte que o anjo já as não consegue fechar. Este vendaval arrasta-o imparavelmente para o futuro, a que ele volta costas, enquanto o monte de ruínas à sua frente cresce até ao céu. Aquilo a que chamamos progresso é este vendaval (2010: 14)

Ou seja, todos os anjos refletem o tempo dos autores que os imaginam. A figura surge ao longo dos séculos para contextualizar o homem, mas sobretudo o seu pensamento e a consciência que tem acerca de si e do mundo que o envolve. Neste sentido, a arte funciona como uma ordem que estabelece os valores de cada época.

## Capítulo 2 - Jacob e o Anjo: narrativa bíblica

Nessa noite, Jacob levantou-se, tomou as suas duas mulheres, as duas servas, os onze filhos e atravessou o vau do Jacob. Jacob ajudou-os a atravessar a torrente, com tudo o que possuía. E Jacob ficou sozinho. Um homem lutou com Jacob até ao romper da aurora. Vendo que não conseguia dominá-lo, o homem tocou-lhe na coxa, de modo que o tendão da coxa de Jacob se deslocou enquanto lutava com ele. Então o homem disse: «Solta-me, porque já está a romper a aurora». O homem perguntou-lhe: «Qual é o teu nome?» Ele respondeu: «Jacob». O homem continuou: «Já não te chamarás Jacob, mas Israel, porque lutaste com Deus e com homens, e venceste». Jacob perguntou-lhe: «Diz-me o teu nome». Mas ele respondeu: «Porque queres saber o meu nome?» E abençoou-o. Jacob deu àquele lugar o nome de Fanuel, dizendo: «Eu vi Deus face a face e continuei vivo». Ao nascer do sol, Jacob atravessou Fanuel e coxeava por causa da sua coxa. Por isso, até hoje os israelitas não comem o nervo ciático, que está na articulação da coxa: é porque aquele homem feriu Jacob na articulação da coxa, no nervo ciático. (Gn 32: 23-33)

A luta de Jacob com o Anjo é um episódio enigmático do Livro do Génesis. Esta luta pode ser interpretada como o desejo humano de encontrar uma revelação, ou seja, o encontro com o seu eu, com o conhecimento interior de si. Desta forma, é uma luta paradigmática, que continua a simbolizar, até aos dias de hoje, a luta do ser humano consigo mesmo, com o destino e o sentido da sua vida.

É necessário recordar os episódios bíblicos anteriores, para compreender a evolução da personagem assim como a evolução da sua consciência. Jacob, antes do seu encontro com o anjo, trai o seu irmão Esaú (retirando-lhe o estatuto de primogénito) e o seu pai. O escritor americano Stephen Geller descreve esta rivalidade de Jacob consigo mesmo da seguinte forma: “Jacob’s opponent was Jacob, his own crooked crafty self; or his terror of Esau, which he overcomes through spiritual combat” (1996: 38).

No Génesis, o nascimento dos irmãos é apresentado numa profecia de Deus: “no teu ventre há duas nações, darás à luz dois povos inimigos. Um será mais forte do que o outro e o mais forte do que o outro e o mais velho será dominado pelo mais novo” (cf. Gn 25). Ao nascer, Jacob vem a segurar o calcanhar de Esaú, o que coloca um elemento



de premonição na narrativa da relação dos dois irmãos. Podemos já reconhecer uma primeira luta de Jacob no ventre da sua mãe.

Jacob pode ser visto como um homem que tem a intenção de alterar o seu destino. No primeiro momento, aproveita a fadiga do seu irmão para lhe comprar, com um prato de lentilhas, o direito de primogénito. Mais tarde, com a ajuda da sua mãe Rebeca, engana o pai cego, Isac, vestindo roupa de Esaú e fazendo com que o pai, cego, o abençoe em vez do seu irmão (cf. Gn 27).

Desta forma, o mito constrói-se pelas diversas lutas ao longo do percurso simbólico de Jacob. Primeiro com um ser que não se identifica (o anjo ou o próprio Jacob), e depois pela aceitação do seu irmão (a paz que será estabelecida entre os dois irmãos após a luta com anjo e na transformação de Jacob para Israel). Geller explica em *Sacred Enigmas* como a personagem bíblica evolui com a luta noturna: “I think that these maneuvers before and after the nocturnal battle are meant to imply that Jacob has found his courage; and that the source of this new confidence is somehow to be found in the outcome of that struggle, in its blessing and change of name” (1996: 43).

Ou seja, se a luta é de Jacob consigo mesmo, há um encontro com o seu outro, Jacob encontra na sua consciência o seu carácter forte e “angelical”, o que proporciona a mudança de nome de Jacob para Israel. Dá-se o início de uma nova fase na vida da personagem bíblica.

A luta de Jacob é solitária. Demonstra, com essa mesma luta, a consciência de si, que se vai alterando desde a mudança de personalidade, do nome de nascença, da aparência física. Geller evidencia como estes acontecimentos simbólicos impulsionam esta mudança intensa da personagem bíblica: “It is just when he is alone, «safe» that Jacob is suddenly attacked. The outcome is a wrench hip: surely a poor preparation for a possible battle! And yet he must also somehow be a new person with a new status” (1996: 44).

A consciência de Jacob já havia sofrido alterações durante a década que passou nas terras do seu tio Labão, como se observa nas suas próprias palavras: “Eu, teu servo, não mereço toda a bondade com que me tens tratado. Quando atravessei o rio Jordão, tinha apenas um bastão e agora volto com dois grupos de pessoas e animais” (cf. Gn 32).

Estar sozinho, durante a noite, no vale de Jabbok, proporciona a entrega aos seus próprios pensamentos. É uma busca de reconciliação consigo mesmo e com o seu irmão. O próprio local, um vale, sugere um mergulho na escuridão da alma.

A figura que surge para lutar com Jacob não se identifica. Geller defende que a negação da identidade tem valor na revelação divina: “there is no reason to suppose Jacob’s attacker was anything other than human, a brigand, perhaps (...) A definite clue is the refusal to give the name in verse 30. It is probably at this point that Jacob realizes the divine status of his opponent” (1996: 46).

Este ser não vence Jacob, mas fere-o na coxa. Este ferimento altera a postura física de Jacob para o resto da vida. Desta forma é colocada em evidência a revelação de um ser superior, ao provocar um ferimento (elemento simbólico de renascimento da personagem) perene em Jacob. Esta personagem não pode alterar o seu destino: já está encaminhado para o renascer de um novo homem, o patriarca da cidade escolhida por Deus.

A vida do homem consiste em descobrir a face escondida da realidade. A luta de Jacob com o anjo é o símbolo de um confronto entre duas forças: o homem e o seu outro, isto é, a consciência. A dignidade do homem está na tentativa de descobrir o mistério, o porquê da existência, ansiando por uma revelação. A pergunta de Jacob é: “Qual o teu nome?” Contudo, o anjo não se revela. Após a luta com o seu outro, o momento em que se encontra com a sua consciência, Jacob simbolicamente renasce: há um novo homem, cuja postura perante os outros é genuína, obtendo o perdão de seu irmão Esaú.

Assim, o anjo possibilita, através de uma luta, o encontro do ser humano com a sua própria consciência.

## 2.1 A narrativa bíblica de Jacob e o Anjo na peça de José Régio

Na peça de teatro de José Régio *Jacob e o Anjo*, o Rei vive a mesma situação da figura bíblica, Jacob: uma luta de forças físicas e também de consciência. O monarca vivenciou sempre as aparências, esquecendo-se do significado da vida, tal como Jacob que era mentiroso e ganancioso antes do encontro com o anjo bíblico. Em Régio, o Anjo-Bobo salva a alma do rei, apelando à sua consciência de uma forma violenta, levando-o à loucura para recuperar a sua essência como homem, tal como na narrativa bíblica, em que é necessária uma luta para Jacob se encontrar consigo mesmo.

A constante procura da revelação é uma problemática central na obra de José Régio. O Rei questiona-se diversas vezes sobre quem é aquele ser que lhe surgiu através do sonho e que é também um símbolo de revelação.

Contrariamente ao que acontece na narrativa bíblica, na peça a revelação do Anjo começa por ser feita através dos sonhos da personagem régia. Contudo, o Anjo surge novamente, pois o Rei deixou-se corromper, esquecendo a origem do seu coxear, semelhante ao de Jacob, ferido pelo seu Anjo. Na obra dramática a revelação passa a ser vergonha, colocando diversos combates físicos e psicológicos em cena, vencendo, desta vez, o Anjo.

O Pe. Moreira das Neves, em *Inquietação e Presença*, mostra como são colocadas as questões metafísicas na obra de Régio:

As lutas do bem e do mal; a existência, ou não existência, de Deus, sua intervenção, ou não, na vida da terra; o debate entre a intuição dum Deus imanente e a dum Deus transcendente; os combates entre a dúvida e a fé, ambas poderosas; as relações de Deus com o homem; as dos seres humanos entre si, quer no plano terreno, quer no plano sobrenatural; o problema capital da sobrevivência ou extinção da alma; o da sua existência transcendental ou dependência da carne, seu pacto e seu duelo; a hipótese tornada às vezes certeza ou iluminação profunda, de que só um estado de graça original, seguido de uma queda, explica no homem a conflituosa tentação das alturas e dos abismos (1942: 36-37)

A queda proporciona ao homem a interrogação, confrontado com a solidão como o Jacob da narrativa bíblica, quando está no vale de Jabbok e encontra a figura que não se identifica numa luta. Na obra dramática o Rei questiona inúmeras vezes o aparecimento da figura Anjo-Bobo.

Duarte Ivo Cruz, no texto “Evocação pessoal do dramaturgo José Régio” (*In Memoriam de José Régio*), refere-se também ao teatro de Régio e às lutas da sua obra da seguinte forma: “Ora o teatro de José Régio surge marcado por uma irresistível vocação universalizante. Aquela luta bem-mal, que percorre todas as peças, será válida em qualquer espaço onde existia o homem, e durará enquanto o homem existir. Teatro de combate, o combate é o do homem contra si mesmo; ou contra o Anjo (Jacob e o Anjo)...” (cf. AA.VV. 1970: 162).

Desta forma, as lutas entre o ser humano e o anjo, quer na narrativa bíblica, quer na obra teatral de José Régio, proporcionam um encontro das personagens com as suas consciências e, sobretudo a transformação num homem novo.

### Capítulo 3 – *Jacob e o Anjo*, de José Régio: escrita, edições, encenações

José Régio escreveu *Jacob e o Anjo* em 1930. Publicou dois fragmentos nos números 28 e 31 da *Presença*, com a mesma data, mas o texto integral só foi editado, pela primeira vez, na *Revista Portugal* entre 1937 e 1939 e, mais tarde, em 1940, no 1º volume de teatro do autor (figura 14). A peça é um Mistério em três atos, um Prólogo e um Epílogo. O volume de 1940 inclui ainda a peça *Três Máscaras seguidas de um posfácio*. Amélia Rey Colaço ainda projetou a possibilidade de representação de *Jacob e o Anjo*, no Teatro D. Maria II, pela companhia Rey Colaço-Robles Monteiro, no ano de 1943.

Segue-se uma segunda edição em 1953 e uma terceira em 1964, ambas pelas Edições Ser.

A peça esteve em palco pela primeira vez em França: estreou em Paris no Théâtre des Champs Elysées na noite de 31 de dezembro de 1952 (figura 15), encenada por um grupo de jovens. A adaptação foi de J. B. Geener feita sobre a tradução integral de André Raibaud. A encenação foi de Jacques Charpin, os cenários e figurinos de Jean-Denis Maillart, a música de cena de Yves Claoné. A peça de Régio recebeu críticas desfavoráveis, como Régio afirma nas suas *Páginas do Diário Íntimo*: “No fim de contas, essa espécie de desastrosa aventura que foi o Jacob em Paris tem-me preocupado mais do que devera; ou do que eu julgara. Chegaram outras críticas: frívolas, «suficientes», incompreensivas. Até já os portugueses que assistiram à representação acusam os intérpretes de amadores” (Régio 2000: 229).

Quando a obra de Régio deixou de estar em cartaz em Paris, Jacques Charpin, o encenador da adaptação de *Jacob e o Anjo*, escreveu a Régio uma carta explicando ao dramaturgo português como havia corrido a estreia e as respetivas reações dos críticos parisienses: “La première critique parue le lendemain dans ‘Combat’ est excellente; puis sort un mécontent, ‘France-Soir’ qui attaque un acteur, et les articles se suivront ainsi divers, disparates, et déroutants pour le public et les acteurs.” (Régio 2000: 236).

Alguns críticos portugueses também assistiram à estreia de *Jacob e o Anjo* em Paris e abordam a peça de outra forma, como é possível observar na crítica do escritor Urbano Tavares Rodrigues em *Noites de Teatro*, após ao espetáculo em França:

Jacob e o Anjo é uma peça que nunca mais se esquece. O espectador desprevenido é subjugado, desarmado, pelo altíssimo e patético dramatismo de um constante diálogo com o absoluto, em que a consciência dum homem, da Humanidade, sangra e se desvenda, de um eterno debate que preocupa altamente a consciência da nossa época, no pleno turbilhão da vida de hoje, precipitada e convulsa (1961: 27)

Em 1955 há uma nova tentativa de produção da peça, com encenação de Vasco Morgado, mas

foi tal subsídio [fundo de Teatro pelo SNI] recusado ao *Jacob e o Anjo*. Pretenderam, aliás, fazer Vasco Morgado desistir da sua ideia; depois, quase lhe impuseram que não viesse a peça a ser representada senão em sessões culturais, à tarde; etc, etc. O pretexto para se lhe recusar o subsídio era, precisamente, o que devia ser invocado para que lhe fosse concedido!: A peça não era comercial, o público não a entenderia. (Régio 2000: 295)

Em 1956, para a celebração dos trinta anos do regime, a Emissora Nacional transmitiu um arranjo radiofónico da peça, com interpretação de Carlos Wallenstein como Rei e Augusto de Figueiredo como Anjo/Bobo.

Finalmente, a 22 de maio de 1968, a Companhia de Teatro Popular de Lisboa, no Teatro Estufa Fria, colocou em cena a peça de Régio, com encenação de Orlando Vitorino, e cenários e figurinos de Pinto de Campos (figura 16).

Nuno Côrte-Real inspirou-se na peça *Jacob e o Anjo* para a construção da sua ópera *Banksters* (figura 17) que estreou, em 2001, no Teatro Nacional de S. Carlos. João Botelho encenou a ópera, criando um ambiente de sátira e ironia sobre a vida e a morte na tragicomédia lírica em 3 atos.

Em 2013, Isabel Cadete Novais publicou um estudo crítico sobre a peça de José Régio intitulado *Jacob e o Anjo – o drama intemporal da condição humana*. Na sequência do lançamento da obra, foi feita uma leitura encenada de excertos do texto de Régio no Teatro Nacional D. Maria II, coordenada por Jorge Sequerra e pontuada pela interpretação de Carlos Barreto, contrabaixista, que interpretou uma obra inédita de Fernando Lopes Graça composta exclusivamente para a peça de teatro.

Na sequência do lançamento do livro de Isabel Cadete Novais, houve outra leitura encenada em 2014, no Teatro Municipal de Vila do Conde, organizada pelo Centro de Estudos Regionais, dirigida novamente por Jorge Sequerra, que contou com a presença do próprio ator, interpretando as falas do Rei, e com Carla Chambel (Rainha), José Fidalgo (Duque) e João D'Ávila (Anjo/Bobo). O arranjo musical foi novamente da autoria de Carlos Barreto, que já havia participado na leitura encenada de 2013 no Teatro Nacional D. Maria II. O espetáculo inseriu excertos de versões radiofónicas da peça *Jacob e o Anjo* de 1956 e de 1980, que incluíram as interpretações dos atores Raúl de Carvalho, Canto e Castro, Pedro Lemos, entre outros participantes na época das emissões radiofónicas.

A peça *Jacob e o Anjo* foi representada e adaptada desde a sua criação até aos dias de hoje, o que sugere que a temática da obra é intemporal.

A obra de José Régio contém um vocabulário moral que mantém o conflito principal em destaque: o confronto de forças – o bem e o mal nas personagens do Rei e do Anjo-Bobo. Como disse Jean-Pierre Sarrazac na conferência *O Fim das Possibilidades?*, de 25 de novembro de 2014, no Teatro Nacional S. João: “o teatro é uma formação de consciências”.

Obras como as de José Régio, e mesmo de outros dramaturgos portugueses, como Bernardo Santareno em *Os Anjos e o Sangue* (1961), enaltecem o milagre: personagens numa condição trágica são arrastadas para estados como a loucura e a alucinação; são estes estados que permitem a ascensão ao espaço libertador onde reside a verdade e a transcendência.

O simbolismo das lutas em *Jacob e o Anjo* evidencia o grotesco e a espiritualidade das personagens que se fundem. Este tipo de dramaturgia coloca em cena questões do homem de qualquer época. Como refere Joaquim de Oliveira em *Um Poeta Trágico*:

Note-se que, mesmo no teatro burguês e naturalista, mesmo no teatro existencialista, mesmo na tentativa paradoxal de um anti-teatro, o dramaturgo, precisamente porque assume o género teatral, não pode escusar-se a uma axiologia de fundo religioso. Cristo é a personagem de toda a dramaturgia ocidental, desde Gil Vicente e Calderón até Garcia Lorca e José Régio, desde Racine e Claudel, Sartre a Ionesco, desde Shakespeare a T.S. Eliot, desde Schiller e Goethe até Brecht ou Dürrenmatt. (1959: 214)

Assim, o teatro convoca a espiritualidade num sentido de entendimento mais profundo do homem. Os autores referidos por Joaquim de Oliveira descrevem nas suas obras a vida de Cristo para ascender à consciência do homem, sendo de foro religioso ou não. O importante nestas dramaturgias é atingir a problemática existencial do homem no mundo e a sua ligação com o mundo sensível, a sua imanência.



## Capítulo 4 - Régio: a arte e a visão mística do Anjo

Nas obras de Régio há uma constante busca pela superação dos defeitos humanos, nomeadamente através da morte e da ressurreição como uma procura da verdade. Urbano Tavares Rodrigues estuda em *O Tema da Morte* a significação da morte na literatura. Pode reconhecer-se a forma de escrita de José Régio quando o crítico se refere à poesia de António Nobre e Leopardi: “Sem o exagero estilizado de António Nobre, embrulhado com narcísica elegância na sua capa negra de amarguras, também Leopardi invoca a morte como o fim da dor. O mesmo valor negativo e o mesmo som a falso. A vida é a tormenta, a morte o porto de abrigo” (1977: 25).

Para Régio, o teatro é uma arte completa em todos os sentidos. Como diz o poeta em *Páginas do Diário Íntimo*: “o meu teatro até hoje realizado tenta conjugar elementos diversos como a poesia ou a literatura e a música, a mimica, a oratória ou a declamação, o bailado rudimentar, o cenário, os efeitos de luz, a indumentária, etc.” (Régio 2000: 125). Neste sentido, o teatro de Régio aborda todas as linguagens artísticas num sentido universal. Tal como também refere na obra *Em Torno da Expressão Artística*, “a arte é sempre para comunicá-la a todos os homens. É que toda a arte visa ao universal e ao intemporal” (Régio 1940: 34).

O teatro coloca as principais questões da vida humana, ligadas à noção de consciência e imanência. Em cena, atores e personagens permitem o jogo do «eu» que se liberta de si para viver uma realidade que não é a sua. É o Outro.

Emmanuel Mounier em *Introdução aos Existencialismos*, define o Outro de um ponto de vista filosófico, mas que podemos também encontrar na abordagem teatral de Régio: “O olhar do outro constitui-me, pois, em objecto dentro do seu campo. O outro é para mim «um sistema ligado de experiências, fora do alcance do qual me represento como um objecto entre outros».” (1947: 143).

Esta situação é recorrente nas obras de Régio. Em *Jacob e o Anjo* vê-se o desdobramento do Eu no Outro nas personagens como o Rei e o Anjo-Bobo.

Pode convocar-se a estética do filme *Persona* (1965) do realizador Ingmar Bergman. O problema central do filme gira em torno da questão entre o ser e o parecer das personagens. Nesta obra, as personagens são máscaras e, ao mesmo tempo, pessoas reais. Bergman recorda que as personagens não foram capazes de se reconhecerem em si mesmas. Ou seja, a imagem refletida no espelho pode levar ao sonho e ao outro, tornando visíveis os fragmentos do íntimo. O espelho tem como função a representação de uma outra forma de ser, o encontro com o outro. No final do filme a personagem Elizabeth desaparece, pois a outra personagem, Alma, apazigua-se aparentemente. O silêncio permanece quando se unem. Descobrem, desta forma, que ambas são uma só pessoa. O mesmo acontece na obra de José Régio com as personagens do Rei e do Anjo-Bobo, que se tornam um só ser no final da obra, através da morte.

José Gil defende a conceção do espelho como um encontro com o outro em *A Arte como Linguagem*: “Não se pode perceber sem «projectar» a vida no mundo. A primeira ligação com o mundo é a de espelhamento de forças, graças ao corpo-espelho-de-forças” (2010: 55).

A busca constante do ser é observada em *Jacob e o Anjo*. Na luta em cena evidenciam-se as lutas do mundo real através da reflexão das personagens e das suas confissões. Eugénio Lisboa, em *O Essencial sobre José Régio*, diz que “Régio usa a confissão, a análise do eu, como ponte para os outros: para os compreender – a eles – melhor, para os ajudar, para que, por seu intermédio, ascendam à sua (deles) perfeição.” (2001: 85).

A influência da formação conservadora na infância de Régio, baseada na cultura clássica e nos dogmas religiosos, “povoou a sua memória de figuras e mitos, constituindo um excelente alimento para um espírito imaginativo e analítico” (Novais 2004: 166).

As obras de José Régio questionam constantemente a consciência da existência do homem no mundo, a sua morte e o que existirá depois dela. Para a procura de uma verdade, o homem sente necessidade de utilizar máscaras e atua na sociedade conforme esta lhe exige. Pode já entender-se a ligação da obra de José Régio com o existencialismo de Jean-Paul Sartre e o seu teatro, sobretudo a obra *Le Diable et le Bon Dieu* (1951), em que o protagonista usa máscaras associadas ao Bem e o Mal, levando estes conceitos ao extremo, sem obter resultados.

Para José Régio, é a força do poeta que comunica com esse mundo religioso e que tem uma perceção da vida para além do material, colocando o artista no plano de

transcendência. Como diz Nicola Abbagnano em *Introdução ao Existencialismo*, “O artista, retornando à sua natureza sensível e assumindo-a como origem e término da existência, tem apenas em vista a realização autêntica da individualidade própria” (1962: 242). Também o crítico Alceu Amoroso Lima, em *Outros Mitos do Nosso Tempo*, aborda a vocação poética da seguinte forma:

Os poetas descobrem, na realidade ou na repetição aparente das coisas, o carácter irreduzível de cada ser, de cada existência individual. Só os poetas são verdadeiramente existencialistas, pois só eles ou, pelo menos, só a atitude poética descobre em cada existente o que tem de particular e de irreduzível. A arte é o domínio da singularidade. (1956: 49)

O “Prefácio” a *Cromwell*, de Victor Hugo, salienta a importância da ligação artística entre o poeta e a Natureza como verdadeira inspiração da obra: “O poeta, insistamos neste ponto, só deve aconselhar-se com a natureza, com a verdade e a inspiração que é também uma verdade e uma natureza” (1981: 105)

Entende-se, desta forma, que o ser sensível consegue captar, no universal, o particular do mundo. Daí que o artista seja um ser individual que interpreta o mundo sensível, imanente, para alcançar uma realidade espiritual, transcendente.

Jorge de Sena, em *Régio, Cascais, a «Presença» e Outros Afins*, resume como funciona o pensamento e criação de José Régio da seguinte forma:

as suas convicções mais profundas e mais urgentes: um espiritualismo atraído e repellido pela simbologia cristã e católica de que o poeta usa para metaforizar uma sensual dialética da carne-espírito; um abstracionismo ascético que se conquista ou se descobre para lá do social, do moral e do político; uma visão barroca da morte como o absoluto a que tende toda a relatividade da vida; uma ambiguidade na interpenetração deste mundo e do «outro» que pode não ser senão este mesmo despojado de toda a contingência e toda a circunstancialidade; um fascínio pelo «humano» (palavra-chave da ideologia «presencista») entendido como o estranho, o anormal, o incomum, o gratuito, que podem surgir nas criaturas mais simples e nas situações mais correntes; um gosto do grotesco, menos como o contraste romântico do sublime, que com o essencial esconderijo em que o sublime se revela; e a noção de que uma visão poética é um dom especial, uma intuição profunda de outra realidade em que a poesia é pura vivência que independe de formas, de palavras, ou de ideias. Tudo isto, que é o cerne da personalidade literária de José Régio. (1997: 160)

Ao ler as palavras de Sena, compreendemos o teatro de Régio e a sua construção de personagens levadas ao extremo. Esse extremo, que também iremos encontrar no

teatro de situações de Sartre, coloca as personagens no limite da loucura ou dos seus desejos, questionando as suas existências e consciências.

Desta forma, o anjo na maioria das obras de Régio permite uma possível salvação do homem apelando à consciência, através de situações extremas. Pois o anjo tem a mesma capacidade, dentro da obra, que o poeta tem no momento de escrita. Leia-se o poema “Exortação ao meu Anjo” em *As Encruzilhadas de Deus*:

Quando eu me deixar cair  
No sonho de adoecer para poder dormir,  
Fere-me com a tua lança!  
Reaviva em mim a dor, fonte de esperança.  
Quando a verdade, que é nua,  
Me cegar como um sol, e eu me voltar para onde há lua,  
E procurar jardins convencionais e plácidos,  
Queima-me com os teus olhos ácidos!  
Quando me for mais fácil a verdade do que ter  
Um papel de actor qualquer,  
Como aos que assim ser e creiam,  
Faz-me exhibir-me bobo ante os que aplaudem ou pateiam.  
Quando eu julgar, falando, dizer tudo,  
Faz ante mim sorrir teu lábio mudo!  
Quando eu me poupe a falar,  
Aperta-me a garganta e obriga-me a gritar!  
Quando eu tiver medo do Medo  
E acender fósforos nos cantos rumorosos de segredo,  
Arrasta-me pelos cabelos  
Para entre os pesadelos! (Régio 1970: 151-152)

Estes anjos de Régio são os poetas do mundo real que têm o dom de mostrar ao ser humano a essência do Eu.

O poeta utiliza a arte como ferramenta de indagação, para alcançar a sensibilidade através da revelação que tem da visão alargada do sensível. Como diz Foucault em *As Palavras e as Coisas*: “mas, se a linguagem não mais se assemelha imediatamente às coisas que ela nomeia, não está por isso separada do mundo; continua, sob uma outra forma, a ser o lugar das revelações e a fazer parte do espaço onde a verdade, ao mesmo tempo, se manifesta e se enuncia” (1999: 53).

Desta forma, nas obras de José Régio, a linguagem utilizada adquire o estatuto de divino. Maria Bochicchio, em *Dizer e Mostrar na Estética de José Régio*, defende a pluralidade das vozes que as obras do poeta ganham:

Falar no “eu” é falar no “nós” – a voz do poeta adquire em Régio a voz de toda a Humanidade. Não admira, conseqüentemente, que o seu labor poético apresente uma dimensão tão

reconhecidamente moral: a actividade criadora é uma forma de renovação interior, expressão de luta entre contrários: entre o Bem e o Mal, uma luta – e uma conquista – de alguém que procura os mundos que há nos fundos do seu nada. (2006: 288-289)

Ou seja, as obras de José Régio colocam em cena as lutas interiores do homem: as lutas do bem e do mal, a existência ou inexistência de Deus, a dúvida e a fé.

O próprio autor dos *Poemas de Deus e do Diabo* escreve, em *Páginas do Diário Íntimo*, na altura da representação em Paris de *Jacob e o Anjo*:

Várias vezes (todas as noites) rezei, de joelhos ao pé da cama, para que o Jacob e o Anjo tivessem bom êxito em Paris. Pedia isto a Deus não por mim, para satisfação do meu amor-próprio, mas para satisfação de meu Pai e de meus amigos. Sabia que me doeria muito a decepção deles perante um insucesso. E assim esperava, com este altruísmo, comprar Deus: constrangê-lo a atender-me. Simultaneamente, pensava: Mas poderá Deus interessar-se por estas ridículas mesquinhices humanas? O problema da intervenção de Deus nos nossos pequenos negócios terrenos foi sempre um meu problema. Arrependia-me, ou procurava arrepender-me, destas dúvidas, pois sentia o que elas representavam de falta de sinceridade e de fé. (2000: 231)

Régio procura a imagem de Deus nos seus próprios pensamentos, no entanto, compreende que a intervenção divina nos atos terrenos não faz sentido, mesmo que pedida com altruísmo. Para Régio, pedir auxílio por um ato terreno a Deus deixava-o em dúvida em relação à fé no Criador.

Simultaneamente, o autor transmite nas suas criações as suas dúvidas religiosas e em relação ao Homem. Recorde-se a obra *Benilde ou a Virgem Mãe*. Algumas falas da personagem feminina revelam o pensamento de José Régio. No final do segundo ato, Benilde diz a Eduardo palavras que também se encontra nas falas do Anjo:

BENILDE Cala-te. Quem pertence a Deus não pode pertencer aos homens. Deus já principiou a iluminar-te! Mas deixa que se complete a sua graça. Então compreenderás que ele também te escolheu a ti, Eduardo; e que o sacrificio tem de ser de nós ambos. Então compreenderás... (Régio 2005: 281)

Benilde acredita no milagre e no amor divino sem acesso à paixão carnal, caminho que Régio dizia ser o da perdição.

Benilde, personagem feminina de Régio, encontra o anjo, numa evocação da narrativa bíblica do nascimento de Jesus Cristo. Régio aborda a entrega sexual das suas personagens sempre com uma ligação ao divino ou estado de loucura.

## Capítulo 5 - A peça Jacob e o Anjo

### 5.1 A trama de Jacob e o Anjo

*Jacob e o Anjo* é uma peça em três atos onde o autor define duas linhas narrativas: a história bíblica de Jacob do Antigo Testamento e a história da sociedade portuguesa na altura de D. Afonso VI.

No texto “Morte e ressurreição na obra de José Régio” (cf. *In Memoriam de José Régio*), Eugénio Lisboa descreve a construção da obra dramática, a importância da personagem divino-trágica, o Anjo-Bobo, e a sua influência sobre o Rei:

Em *Jacob e o Anjo*, José Régio foi buscar à tragédia do nosso Rei D. Afonso VI, impotente, e mentecapto, a ossatura exterior da peça mas retirando-lhe todo e qualquer nexos com a História através da inespacialidade e intemporalidade que lhe confere: nem os personagens nem o lugar de acção são nomeados. (...) Impotente, mentecapto, coxo, desapossado do reino e da mulher, roubado e escarnecido, é assim, humilhado e simplificado, que o quer o Bobo-Anjo, seu duplo, a parte melhor de si próprio, talvez, na mitologia possível de Régio, a sua parte visitada pela graça, aquilo que em si é vivo, Espírito – mas que tem de lutar uma luta implacável contra o que é perecível, doente, mesquinho e podre: a luta que, segundo o génesis, lutou Jacob com o Anjo até romper a manhã. Virtualmente empurrado para uma simplicidade em que, em plenitude, o melhor de si se revele e que aqui coincide simbolicamente com o instante em que a morte do corpo se chega, forçado pelo Bobo, isto é, pelo seu outro-eu, a uma perfeição que todavia tenazmente nega, o Rei resistirá até ao último minuto a uma graça terrível que se lhe impõe. (1970: 174-175)

Desta forma, o essencial da história recai nos comportamentos do homem e na sua salvação. É uma obra do drama de seres divididos e corrompidos pela aparência, onde um rei materialista se consome e um anjo-bobo se diverte, ao mesmo tempo que auxilia contra as tentações terrenas. As personagens chegam à salvação através do sofrimento que, ao longo da peça, vão causando umas às outras:

BOBO Todos os seres humanos são infelizes. E cada um tem a sua maneira particular de o ser. Por isso cada um está absolutamente a sós com o seu sofrimento. A vida de cada um é um deserto inatingível aos outros desertos. O Espírito é que a todos acompanha. (...) Sofre e levanta os olhos... (Régio 1964: 93-94)

*Jacob e o Anjo* tem a sua origem na poesia de Régio. Como diz o autor:

Jacob e o Anjo foi primeiramente concebido como um poema dramático em prosa, dialogado mas irrepresentável. À ideia medular do poema (ainda não evidente nos diálogos publicados) quero eu tanto bem por o sentir organicamente minha, que por isso mesmo deixei o poema em esboço: espero ocasião. Entretanto, pensando em fazer teatro, lembrei-me, efectivamente, de transformar o poema numa tragédia metafísica e poética, fora de todos os cânones do nosso teatro, e talvez representável. (Régio, cit. in Novais 2004: 203)

Pode, então, compreender-se que as obras de José Régio são repletas de ideologia moral, no sentido de chegar à consciência do homem.

Régio defende mesmo a moralidade, em *Três Ensaios sobre Arte*, na constituição da obra de arte:

Impossível não reconhecer que o misticismo ou as tendências místicas podem desenvolver dons que enriquecem a obra de arte; como sejam: o poder de introspecção e a intuição da complexidade conflituosa do homem; certo sentido de altitude e a capacidade de simpatia universal, a sinceridade da consciência e a coragem da confissão; a apreensão, digamos da eternidade e simultaneamente uma atenção muito aguda aos pequenos factos quotidianos, os quais podem desviar do caminho perfeito. (1967: 33-34)



## 5.2 A construção das personagens de Jacob e o Anjo

Antes de se entrar na obra de 1940 de José Régio, é interessante recordar a primeira versão da obra de 1930-31: *Jacob e o Anjo ou História do Rei e do Bobo*. Desta forma, observa-se como o escritor constrói as suas personagens a partir de um poema em prosa.

A obra é publicada na «folha de arte e crítica» na revista de Coimbra *Presença*. Na introdução ao volume de *Teatro I*, António Braz Teixeira refere-se ao teatro de Régio da seguinte forma:

Por um lado, o prolongamento ou a actualização do melhor da herança simbolista de D. João da Câmara e António Patrício, combinada com elementos de matriz expressionista, mas de um expressionismo lírico, próximo ou aparentado com o da pintura de Júlio e Mário Eloy ou com o do Brum do Faina Fluvial e, sobretudo, de Aniki-Bobó. É, por outro lado, o retomar da interrogação metafísica de Raul Brandão e da sua ideia de que o sonho é mais real do que a realidade quotidiana, sendo nele que o Espírito se revela e nos são transmitidos os mais sérios e decisivos “avisos do Destino” (2005: 11)

Qual então a evolução na construção das personagens de uma versão para a outra?

Régio, na edição de 1930, coloca apenas o Bobo em cena. Contudo, na reescrita do texto, é acrescentada a luta com o Anjo. Por que se desdobra aquela personagem? Por que tem o Bobo de ser também um Anjo?

O Anjo, na peça de 1940, é caracterizado como um ser divino. Possui asas brancas, característica convencional da figura do anjo na arte. Contudo também possui barbatanas, o que lhe proporciona um tom cómico, monstruoso; ao mesmo tempo parece um ser onnipresente, capaz de estar em todos os elementos (ar, água, terra...).

O Anjo é caracterizado na obra do poeta da seguinte forma:

O Anjo veste dos pés à cabeça uma espécie de malha que lhe modela todo o corpo. Tem os braços abertos e um pouco levantados, como quem se prepara para subir ou voar; e umas asas

meio barbatanas, e propriamente nem uma nem outra cousa, lhe ligam os pulsos aos flancos. Pela posição em que aparece, o rosto mal se distingue. (Régio 1964: 14)

Já o Bobo, que é um fragmento da figura do Anjo, tem a caracterização convencional de um bobo da corte. No entanto, possui umas asas idênticas às do Anjo, como é possível observar nesta didascália do primeiro ato da peça:

Veste qualquer trajo inspirado nos dos bobos medievais; mas tem, dos pulsos aos flancos, as mesmas asas-barbatanas do Anjo, que abrem e fecham conforme ele ergue ou deixa cair os braços. As do Anjo eram brancas; estas são da cor do fato. (Régio 1964: 20)

Desta forma, as asas diferem na cor, pois passam a ter a cor do fato de bobo; personagem única com acesso à realidade íntima do ser do Rei. Na sociedade, a figura truanesca é vista como um ser de entretenimento mas, neste caso, é um sábio de poderes divinos. Esta personagem é o anjo da guarda de um rei frágil e que só encontra auxílio no seu duplo. Esta personagem dupla, Anjo-Bobo, surge para lhe mostrar que o mais importante para a existência humana não é o que se tem, mas o que se é. Com a vitória sobre o Rei, o Anjo demonstra que, para alcançar o autoconhecimento e encontrar a felicidade, o rei tem de se libertar da materialidade, o que só acontece perto da morte. Neste caso, a missão do Anjo é a purificação da alma do Rei.

Em *Jacob e o Anjo: A Construção do Texto Dramático em José Régio*, Isabel Cadete Novais refere a importância do desdobramento das personagens para que seja concebida a libertação da personagem régia. Apenas uma personagem com acesso ao plano do divino pode despertar no Rei a sua consciência através do sofrimento e, consequentemente, da morte:

O Anjo/Bobo como duplo do rei, ou seja, a outra face do eu, com quem trava acesa luta dialética, interfere nesta relação a três, ajudando o soberano a libertar-se da sua frágil e funesta condição, mostrando-lhe a impossibilidade de conciliação da dignidade humana com a imagem de um herói impotente e oprimido pela doença e pelos deveres de soberano. E lembra-lhe que a verdadeira vida de felicidade plena só será alcançada quando o espírito se despojar da carne corrupta. A morte terá de ser aceite como libertadora dos males terrenos (2004: 218)

O Bobo é o *alter-ego* do Rei, é a voz da consciência, é um misto de espiritualidade e materialidade. Apesar de encarnar a figura bela do Anjo, apresentada

no Prólogo, não deixa de ser um bobo, passando a estar presente constantemente na vida do Rei e deixando-o próximo da loucura.

O Rei é uma figura corrompida, apegado aos bens que possui e muito preocupado em manter uma aparência de força e coragem perante os outros. Por estar preso aos poderes terrenos, acaba por abandonar a sua individualidade, os seus sentimentos. Basta recordar as palavras do monarca ao Bobo, que coloca em questão a importância de uma vida, demonstrando, assim, que o material prevalece sobre o vital: “Levem-nos daqui. Ponham-nos a ferros! Que me importa a vida de um homem? Odeio a Humanidade!” (Régio 1964: 55).

O Rei morre para triunfar sobre aquilo que em si tem de morrer. Mais tarde, pode identificar-se com o Anjo, imagem do outro Eu, como se reconhece na fala do Rei: “Bem sei que só a morte me libertará! Mas hei-de ter medo até ao último instante. (...) Eu não sei nada! Não entendo nada! E tenho medo de passar esse abismo...” (Régio 1964: 177).

É através da morte que o Rei se liberta do plano terreno e material. Isto é, liberta-se do corpo para atingir o divino. É a força divina que o liberta da carne corrupta para alcançar o Espírito: “A minha carne está podre e ainda tenho medo! Medo do frio da terra, do escuro e dos bichos... Mas eu estou pronto, meu senhor! Cumpre em mim a tua vontade. Leva-me enquanto me alumia este raio da tua graça.” (Régio 1964: 185).

As personagens são construídas através do sofrimento: todas possuem uma condição trágica que as leva à loucura. Esta condição trágica recorda de imediato a peça de Sófocles, *Rei Édipo*: em busca da verdade, Édipo torna-se cego depois de saber a verdade da sua existência, contudo, a cegueira física leva-o a um estado de consciência muito mais elevado sobre a sua condição enquanto homem. João Francisco Marques, em *Para uma Reflexão sobre José Régio: Um Homem Religioso*, defende a visão de transcendência pelo sofrimento: “A vocação mística, se realizada, concebia-a como libertação definitiva da pesada carcaça humana para a fruição definitiva do divino para que tendia e constituía a sua aspiração suprema” (2001: 14).

Sobre o sofrimento como caminho para a felicidade plena, Alceu Lima recorda a poesia de Rainer Maria Rilke, precursor de um existencialismo poético, em que o homem e o mundo se encontram em constante luta, na procura da sua relação com a natureza. Para ambos, “A angústia é muito mais fecunda, como reveladora do universo e como ampliadora do pensamento, do que a tranquilidade. Se o sofrimento cria, ou, pelo menos, estimula de modo incomparável os estados poéticos, a insatisfação é a mola do

conhecimento” (1956: 121). Rainer Maria Rilke, na sua obra poética, transforma a figura do anjo numa “contra-imagem da limitação humana e, ao mesmo tempo, o espelho duma beleza que será o início – ainda suportável – do horror” (Opitz 1997: 266). Desta forma, pode encontrar-se nestes anjos o Anjo-Bobo de José Régio. O Anjo da obra dramática é transformado numa figura truanesca para, através da loucura e do sofrimento, colocar em cena os vícios terrenos do Rei e restante corte. Mas, ao mesmo tempo, é o portador da mensagem divina, isto é, da salvação da personagem corrompida, o monarca.

Também já Gil Vicente construía na época de D. Manuel personagens que deveriam salvar as suas almas, como é possível recordar no *Auto da Barca do Inferno* (1517). Na peça de Gil Vicente há os dois estados representados: o Bem e o Mal nas figuras míticas como o Anjo e o Diabo. Apesar de tempos diferentes, Régio e Gil Vicente não deixam de, nas suas obras, representar uma “sociedade de encenações”.

Na obra de Gil Vicente pode entender-se a crítica dos vícios do homem. Os adereços que cada personagem traz são bens negativos; neste sentido, em *Auto da Barca do Inferno*, quase não há salvação, mas sim uma condenação contínua das personagens, sendo estas da corte ou da plebe. Desta forma, as únicas personagens que entram na Barca do Anjo são o Parvo, pois seus males são de inocência, e os Cavaleiros de Deus, que lutam pela cruz de Cristo.

Desta forma, podem encontrar-se na construção dramática de José Régio semelhanças com a construção de Gil Vicente, nomeadamente quanto à tipificação dos vícios. Recorde-se o percurso das personagens para as respetivas barcas, assim como os vícios representados em todas as personagens de *Jacob e o Anjo*.

A construção da personagem do Anjo difere em ambos os autores; contudo há na construção do texto uma perspetiva semelhante dos males terrenos e a sua superação. O anjo de Gil Vicente tem uma postura sempre contida e reservada, hierática, como o seu estatuto de figura de céu. Em diálogo com outras personagens, independentemente do género, não perde a sisudez e a seriedade.

João Nuno Sales Machado, em *A Imagem do Teatro, Iconografia do Teatro de Gil Vicente*, exemplifica a postura da figura do anjo de Gil Vicente:

O Anjo do teatro de Gil Vicente corresponde ao anjo representado nas artes plásticas. Apresenta um semelhante registo hierático e uma pose grave e séria que derivam das suas funções de figura da corte celestial, de mensageiro divino, de guardião e juiz das almas, mas

também de apresentador e anunciador de ações como o Anjo de “A História de Deos” que informa o público, como os anjos que, nas artes plásticas, abrem cortinas desvendando uma história que se representa (2005: 142)

Neste sentido, observa-se que, no *Auto da Barca do Inferno*, a figura do anjo é representada de forma implacável, julgando quem deve seguir ou não no seu barco. Percebe-se essa figura austera no anjo:

Não vindes vós de maneira  
Pera ir neste navio.  
Essoutro vai mais vazio  
A cadeira entrará  
E o rabo caberá  
E todo vosso senhorio.  
Vós irês mais espaçoso  
Com fumosa senhoria,  
Cuidando na tirania  
Do pobre povo queixoso;  
E porque, de generoso,  
Desprezastes os pequenos,  
Achar-vos-ês tanto menos  
Quanto fostes fumoso. (Vicente 1518: 53)

### 5.3 Análise da peça

A peça de José Régio inicia-se nos aposentos do Rei, espaço íntimo do monarca. Na descrição cénica do Prólogo, o autor refere o jogo de luz: uma “larga barra de luz branca azulada (suponha-se luar) que ilumine o leito real” (Régio 1964: 13). Esta luz branca é já um elemento do *Mistério em Três Atos* de Régio, antecipando, de forma subtil, através dos jogos de luz, o milagre da revelação. Também a luz branca é símbolo de espiritualidade e amor ao divino.

Outro elemento importante para a revelação é o surgimento do ser divino vindo de um outro plano: o poeta utiliza a noite, proporcionando o ambiente para o sonho. Recordem-se as palavras do autor em *Páginas do Diário Íntimo*, dando a sua definição própria de sonho: “Uma arte em que as palavras fossem rigorosamente justas, próprias, adequadas, e ao mesmo tempo inesperadas e sugestivas. Uma combinação imprevista de palavras vulgares. O rigor científico, a precisão ascética, e o indefinido e rico da música. A simplicidade que nada sacrifica da densidade, da subtilidade... e do perigo” (Régio 2000: 119).

Esta definição mostra a proximidade de José Régio em relação ao simbolismo. José Oliveira Barata, em *História do Teatro Português*, explica: “Uma vez que a ciência já não dava respostas satisfatórias ao sentido do destino do homem, é a Arte que passa a ter essa função. Os novos poetas ditos «simbolistas» proclamam que a arte deve por isso deixar de ser objectiva e procurar a significação do mundo para além das aparências” (1991: 305).

Neste caso, na obra *Jacob e o Anjo*, o simbolismo identifica-se no ambiente noturno e alusivo à narrativa bíblica, símbolo de uma busca de revelação. Recorde-se a definição de teatro simbolista no *Dicionário de Teatro* dirigido por Patrice Pavis:

Um movimento literário, no final do século XIX, o simbolismo, generalizou a noção de símbolo fazendo dele o código da realidade; ele procura “vestir a ideia de uma forma sensível” (Jean Moréas). Autores como Maeterlinck, Wagner, Ibsen, Hofmannsthal, Eliot, Yeats, Strindberg, Pessoa ou Claudel servem-se de símbolos para inventar uma linguagem que se

basta a si mesma. Esta estética ainda se encontra hoje naquilo que B. Dort chama de representação simbolista: “A tentativa de construir, no palco, um universo (fechado ou aberto) que tome alguns elementos emprestados da realidade aparente mas que, por intermédio do actor, remeta o espectador a uma realidade outra que este deve descobrir” (Pavis 2011: 360-361)

Ainda a propósito do sonho e da luz do cenário, Luiz Piva, em *O Ser Conflituoso – Dualismo e Estilo*, refere a importância do surgimento do anjo durante o sonho do Rei: “Importante a presença do sonho, pois ele é o intermédio junto a essas profundidades ignoradas. Somente quando se tolda a luz do eu consciente chega até nós a luz do seu eu secreto. É ainda de noite que o Anjo aparece.” (1977: 55).

A construção do cenário enfatiza a janela, a cama e a porta, em detrimento do tamanho real de um ser humano: “assim toda a cena dará uma impressão de grandeza desproporcionada ao tamanho normal das figuras humanas” (Régio 1964: 13). Desta forma, sobressai o ambiente do fantástico: a referência à narrativa bíblica, a luta de Jacob e do Anjo, engrandece-se pelo cenário, por ser uma luta entre o Bem e o Mal. As personagens, sendo humanas, perdem grandeza física no espaço. Surge então a figura já esperada do Anjo na janela, em direção ao Rei que se encontra no seu repouso. Como diz Régio: “Todo o decorativo do meu teatro há-de ter – tem – um significado profundo. Todos os meus pretensos «truques» se me apresentam concorrendo para uma expressão total, para uma unidade superior” (2000: 125).

A primeira palavra na peça de José Régio é “Socorro”, dita apenas pelo Rei, e será uma palavra recorrente ao longo de toda a peça. No Prólogo (duas vezes), no Primeiro ato (onze), no Terceiro ato (três) e no Epílogo (quatro), tendo nos respetivos atos diferentes significados.

No Prólogo, ainda em estado de sonho, “o rei grita com grande terror” (Régio 1964: 14). Surge o pedido de ajuda mais humanizado da peça. Neste momento, esse pedido de auxílio é dirigido ao Anjo mas estes socorros vão surgindo de forma inconsciente, ainda, no sonho do Rei.

Na indicação cénica do Prólogo, o autor refere o segundo “Socorro...”: “Muitas vezes repetido e atirado com toda a força, este grito deve dar uma impressão de intenso terror: como se o rei lutasse com um monstro.” (Régio 1964: 14). Durante a luta das personagens, o autor alude à luta da narrativa bíblica, mas altera o significado da figura do anjo bíblico, tornando-o, nas palavras do rei, um «Monstro». Os traços da construção

do Rei surgem neste “bailado”, demonstrando em cena um homem fraco, quer pelo medo face à personagem do Anjo, quer pelos movimentos rígidos, justificados pelo autor no Prólogo: “A nota de ferocidade do bailado deve ser dada tanto pelo rei como pelo anjo, mas o rei dá-la-á aliado ao grotesco e à impotência; o anjo à ironia e à sublimidade.” (Régio 1964: 15).

Através deste bailado, é possível observar a mestria da figura do Anjo e o seu conhecimento da fraqueza física do Rei, dominando-o agilmente. A história de Régio difere do mito bíblico na construção da luta. Será sempre o Anjo (ou a figura truanesca) a vencer a figura do monarca, até culminar, no Epílogo, na luta que leva à morte e portanto à salvação do espírito do Rei.

O sonho do Rei constitui a primeira de muitas vitórias no drama de José Régio: “O Anjo levanta a cabeça muito devagar, até ficar com ela inteiramente voltada para cima. Não deixa, porém, de subjugar o Rei, que se esforça por libertar.” (Régio 1964: 15). É a primeira morte do monarca perante o público. O acompanhamento do coro religioso é um registo importante, pois vai repetir-se e acompanhar as personagens principais nos momentos mais marcantes da peça (neste caso, a morte do Rei pelo Anjo no sonho). Surge também no final do terceiro ato, na morte do Bobo por ordem do Rei; e no Epílogo, quando o monarca abandona o seu corpo, elevando o espírito, finalizando, desta forma, a missão do Anjo-Bobo.

A passagem do Prólogo para o primeiro ato marca a divisão destas três personagens, transformando-se o Anjo em Bobo e, ao mesmo tempo, sendo o Bobo uma parte integrante do Rei. Também o primeiro ato começa durante o dia, com o Rei a acordar pedindo “Socorro”. No entanto, a recusa do apelo de ajuda é imediata. Neste momento, o monarca encontra-se consciente, isto é, já não está no ambiente de sonho com o Anjo presente; aliás, esta figura desaparece após o sonho.

Contudo, o jogo entre sonho, pesadelo e vigília é uma situação que Régio utiliza para criar a dúvida, como defende Duarte Faria em *Metamorfoses do Fantástico em José Régio*: “de «sonho» ou «pesadelo», como regra em José Régio, deve ser encarado de modo suspeito porque no seu interior se inscreve uma dúvida sistemática: o despertar e o sonhar são reversíveis e estão mutuamente contaminados” (1977: 36). Numa das falas do Rei está destacada esta contaminação. O próprio monarca ainda não se apercebeu do que aconteceu durante o sonho e o seu despertar:



REI Eu gritei? Já sei! Gritei. Tive um pesadelo horrível. Acordei sobressaltado. Como sois prontos em acudir-me... quando se trata de sonhos! Mas sereis os primeiros a entregar-me, quando amanhã os meus inimigos vierem buscar a minha vida. (Régio 1964: 18-19)

O Anjo transformou-se em Bobo. Ora, a figura truanesca mantém a mesma postura de superioridade em relação ao monarca, surgindo-lhe dentro do seu quarto, utilizando linguagem trocista: “Bom dia, rei de baralho de cartas.” (Régio 1964: 19). Fazendo ainda relembrar a sua figura anterior, o Bobo senta-se no peitoril onde surgiu o Anjo, numa atitude relaxada e trocista, movimentando as asas, agora em tons coloridos, perdendo a pureza das asas brancas do anjo. Esta personagem transforma-se em Bobo e, ao mesmo tempo, em duplo do Rei, a sua consciência em cena.

Duarte Faria refere a importância do elemento “fantasma” inserido na obra; neste caso, esse “fantasma” será a consciência do Rei, o Bobo.

O fantasma anda ligado a uma aparição. Esta não implica forçosamente visão, sem deixar de ser apesar disso a manifestação obcecante a uma personagem que sofre a aparição e a que chamarei personagem atingida. Ora, enquanto esta funciona como elemento sujeito, o fantasma é a inserção, como objecto, de um outro, num outro enigmático escapado ao determinismo quotidiano da personagem mas existindo apenas porque esta, sujeito, pré-existe. (1977: 4)

Entre os “Socorros!” que vão surgindo ao longo do primeiro ato, é interessante salientar a indicação “sem poder desfitar o Bobo” (Régio 1964: 20). O verbo *poder* evidencia a posição de submissão do Rei perante o Bobo, assim como a própria postura “meia curvada” (Régio 1964: 20) a que esta figura se condena na presença do Anjo-Bobo. A palavra “Socorro” e a posição de submissão evocam o cinema expressionista, como o filme *O Gabinete do Doutor Caligari* de Robert Wiene (1919). A obra cinematográfica de Wiene remete para um mundo de pesadelo que coincide com a instabilidade política da época (pós Iª Guerra Mundial). Muros grafitados, prédios inclinados, panos de fundo mórbidos onde avultam figuras geométricas íngremes e personagens alucinadas. A angústia é o centro de toda a existência. Esta descrição do filme recorda o que mencionei anteriormente acerca do cenário de Régio e as proporções desequilibradas entre corpo humano e objetos inanimados.

Na obra de Régio, o Rei não deixa de aparentar um semblante de altivez perante os seus guardas, apesar de, na sua essência, ser de cariz submisso perante o Bobo. Recordo uma fala da personagem truanesca: “como se alguém pudesse prezar uma vida

que o seu próprio dono acha odiosa!” (Régio 1964: 21). As expressões de superioridade que a figura truanesca utiliza para tratar o Rei demonstram o poder que a figura do Anjo-Bobo tem sobre o monarca.

O Anjo-Bobo surge inicialmente apenas como Anjo e mata o Rei. Segue-se todo um jogo ao longo da peça onde é possível observar como o Bobo assume o papel de consciência do Rei, ridicularizando-o constantemente. Luiz Piva caracteriza a personagem truanesca em Régio da seguinte forma: “O Bobo é para Régio um meio de conhecimento. A verdade na bobagem. É na pessoa do Bobo que o Anjo aparece. O que para muitos não passa de mera idiotice, é, na verdade, a presença do angélico” (1977: 72).

O Rei representa o ser material (plano terreno) e o Bobo o ser espiritual (plano metafísico). Desta forma, o Rei está em constante avaliação por parte do seu duplo. Ainda que de forma inconsciente, repele-o, mas sem nunca perder a postura de submissão, como é indicado na didascália da obra: “Assim fica todo encolhido contra o muro, sem tirar os olhos do Bobo” (Régio 1964: 23). Luiz Piva refere também a importância da luta e da abertura que o Rei permite ao Bobo:

As várias lutas físicas entre as duas personagens surgem na peça, remetendo à vitória do Anjo no prólogo. Jacob e o Anjo reflete admiravelmente o conflito existente entre o espírito e o mundo todo. (...) Na peça citada vêem-se as coisas íntimas do espetador e das personagens. O Rei sabe ver, e vê não só o Bobo, mas também o Anjo. A sua conversão dá-se sob violenta pressão do Anjo, não havendo porém, violação do livre arbítrio, porque ele quer ser violentado. O conflito avulta nítido na reação do Rei à pressão angélica (...) Todavia, na luta que matéria e espírito desencadeiam, a vitória será do Anjo como o Rei reconhece. (1977: 74-75)

Ao contrário da figura do Anjo que desaparece de cena, o Bobo permanece e mostra-se perante a corte do rei. É esta personagem que chama pelos guardas reais, controlando as ações do monarca. A personagem truanesca chega a dizer: “Lembra-te que fui eu quem chamou contra ti próprio...” (Régio 1964: 25).

No seguimento do primeiro ato, o Rei já pediu auxílio dez vezes; contudo, procura a opinião do Bobo, assumindo a sua submissão, ainda que de forma inconsciente, pois chama-lhe estrangeiro. “Que pensas destes casos, estrangeiro?” (Régio 1964: 28). Desta forma, o Rei compromete o seu estatuto na corte. A opinião que busca na figura do Anjo-Bobo é sobre a punição pela morte dos seus guardas, atribuindo o papel de consciência ao bobo. Isto é, não toma a decisão sem consultar o

Bobo, o que sugere a procura de uma justificação para o ato de matar dois seres humanos apenas para demonstrar a sua superioridade. Assim, o Rei é inferior à figura truanesca, no sentido em que necessita da opinião do ser que vai entrando na sua intimidade. Duarte Faria comenta:

O bobo aparece como algo de definitivo e implacável. O rei, porém, é uma personagem «fora de si», constituída como tal, existindo numa zona reaccional propícia à intrusão progressiva de um outro. É nessa zona tipicamente «fora de si» que o bobo encontrará o lugar de inserção. (...) Assim por exemplo, logo quase de início o bobo incita o rei: «Todos os grandes chefes devem cometer iniquidades e crueldades: faz parte da sua auréola». É que o rei é o real espaço de desejo do bobo-fantasma que, vampiricamente, lhe vai sorvendo a existência até à posse absoluta. (1977: 97-98)

A atitude de repulsa e medo do Rei é de tal forma evidente que, para punir a figura truanesca que o tentou estrangular, cria castigos ainda mais severos do que os habituais. Esta mesma personagem surge-lhe quando o monarca faz a leitura de “um livro idiota” (Régio 1964: 30). Assim, a conotação atribuída ao mito de Jacob e o Anjo, é neste sentido negativa, levando o monarca a culpar o Anjo pela aparição de algo que a personagem Rei não quer ver. Desta forma, o Bobo assume também a sua sabedoria em relação à sua chegada à vida do Rei:

BOBO Mas vim abrir-te os olhos, Rei. Vim explicar-te a luta de Jacob e do Anjo, que ontem leste sem nada entender... se tivesses entendido, saberias que não vim na perturbação dos teus sonhos; mas num momento em que o sono liberta a tua verdadeira inteligência das mentiras que te estrangulam. (Régio 1964: 31)

Com estas palavras, o Bobo explica a sua missão. No sonho, surgiu em forma de Anjo para a revelação de uma verdade que o homem busca desde sempre. Assistimos a uma libertação do inconsciente do Rei para alcançar a sua essência, ainda que esta figura não tenha essa noção consciente em si. Daí a expressão do autor “mentiras que estrangulam”, não é a figura física do bobo que o faz, mas que o vem salvar do materialismo e da cegueira: “Vim cegar os teus olhos terrenos com os Raios de Deus...”. Em *Metamorfoses do Fantástico de José Régio*, Duarte Faria defende a catástrofe do monarca da seguinte forma:

A catástrofe é uma glória e uma conquista. E assim, aquele desejo de «saber», aquela curiosidade obsessiva no rei de penetrar no mistério e devassar todos os recantos escuros, relaciona-se com a antevisão e a redução não só dum desfecho espectral mas de um espectro como ser (1977: 37)

Outra relação interessante é a que existe entre a Rainha e o Bobo, pois aquela encara-o sem medo, chamando-lhe “Monstro” (Régio 1964: 42), e ridicularizando o marido por ter medo “dum pobre tonto”. A sedução é feita por parte da Rainha (corpo), mas anteriormente o Bobo já havia dito: “é sobre as almas que eu caio” (Régio 1964: 37). Ainda no primeiro ato, o jogo de sedução da Rainha permanece, sendo esta uma mulher carnal, contrária à figura da protagonista de *Benilde, ou a Virgem Mãe*:

RAINHA Fala. Chega-te mais. Eu não tenho medo.

BOBO Perfeitamente verdade. Que medo teríeis? A minha acção é sobre as almas. O medo dos Anjos e dos Demónios é um medo de alma. Vós trocastes a alma pela maravilhosa animalidade do vosso corpo. (Régio 1964: 47)

Até mesmo quando o Bobo se descreve fisicamente, como um ser versátil e divino, a reação da Rainha é cobiçar o seu físico. “Boas pernas?” (Régio 1964: 48). A Rainha vê o exterior, a aparência, não compreende a força espiritual que o Bobo tem.

RAINHA Levanta-te (o bobo levanta-se) Passeia; quero ver-te. (O bobo passeia a toda a largura da cena. Mostra-se de todos os lados, como os manequins. Não és coxo; nem maneta; nem paralítico. Os outros bobos são disformes. Tu nem sequer és feio. (Régio 1964: 50)

O Rei, através do medo e pela recusa da verdade, associa a figura truanesca à imagem do Diabo. O Bobo explica o motivo desse medo ao monarca: “O terror que te inspiro, rei da bola da Terra, é o do homem que se sente aproximarem-se as potências divinas. Nada apavora tanto o homem miseravelmente humano...” (Régio 1964: 43). Nesta fala há também uma crítica ao homem que se deixou corromper pelo materialismo.

As questões da consciência humana existem desde que existe o Homem, e a própria obra de Régio é trabalhada por outros autores e dramaturgos em pleno século XXI como vimos no capítulo sobre as diversas encenações da peça de José Régio. Relembro ainda as palavras de Jean-Pierre Sarrazac na sua conferência no Porto: “A

arte é uma fenda, pois o teatro é voz, corpo, ação e pensamento”. É possível observar essa crítica, também, nas palavras do Bobo comentando o discurso do Generalíssimo:

BOBO E gabas-te dos teus triunfos. Deixaste atrás ao desamparo, juventudes mutiladas. E tiras glória dessas vitórias! Mas que triunfos? Que glórias? Não podes triunfar senão sobre o que é exterior e passageiro. Sobre os sentimentos, as aspirações, as ideias, os sonhos que podes tu? Chega à alma, se és capaz! (Régio 1964: 45)

Após colocar a questão da Carne contra o Espírito, o Bobo volta-se para o Rei. Demonstra a força do seu espírito, não tendo um discurso pré-concebido como os seus vassallos presentes em cena (o Generalíssimo, o Poeta Oficial, o Juiz Supremo e o Sumo Sacerdote). O Bobo fala ao monarca uma vez mais da revelação que lhe será feita. O autor coloca nas palavras do Anjo-Bobo, novamente, a narrativa bíblica de Jacob, lembrando o coxear da figura do monarca, dizendo-lhe:

BOBO Só são chefes no mundo os que vencem os Anjos do senhor... Há que séculos és tu chefe? Mas continua mirrado no teu corpo o nervo que o Anjo do Senhor tocou (...) E por essa parte morta da tua carne humana estás tu aberto às potências divinas: vives para a vida eterna! (Régio 1964: 45)

Luiz Piva demonstra a importância destas marcas físicas nas personagens do poeta. José Régio coloca em cena o monstruoso como divino, o que remete, de novo, para o expressionismo. O Anjo é constituído por asas-barbatanas, mas, sobretudo, o aleijão do Rei é uma forma de ascensão a um Deus, pois remete para o mito bíblico e a Jacob que é ferido na coxa pelo Anjo com que luta. Desta forma, “O monstruoso como fonte de luz, como grau no desabrochar integral do ser é tese sempre presente na obra de Régio. A deformação física, símbolo das coisas divinas, libertaria o ser humano do entrave do próprio corpo, facultando-lhe a ascensão ao plano sobrenatural.” (Piva 1977: 69).

Desta forma, perto do final do primeiro ato, dá-se a queda das máscaras do monarca e da restante corte, motivada pelo Bobo. Para além de revelar o coxear do Rei, a figura truanesca fala perante a corte das traições da Rainha. Apesar de todos saberem dos comportamentos da personagem feminina, nunca ninguém da corte havia referido as suas traições ao Rei, pois as aparências de uma mulher fiel deviam manter-se.

No final do primeiro ato, o Bobo já alcançou o íntimo do Rei, conseguindo manter a sua presença ao lado do monarca. A relação Rei/Bobo começa a tornar-se consciente para o monarca, sendo a figura do Anjo-Bobo a sua salvação, como o próprio Rei se assume: “Bem sei. Matarias a tua própria alma que é imortal” (Régio 1964: 57), “Obrigado Senhor! O que quero é viver junto de ti.” (Régio 1964: 58). Neste sentido, as palavras do Bobo revelam a ligação intrínseca das personagens. Ou seja, a morte do Bobo provoca a morte do Rei; a “alma imortal” pertence a ambos. Nas palavras de Piva, a “presença do ser dos outros é fundamental para a transformação do homem” (1977: 48). O Rei necessita da presença do seu duplo, o Bobo, para a sua salvação se realizar e a missão do anjo se cumprir.

O segundo ato, tal como o primeiro, é representado num espaço íntimo do casal régio, neste caso, nos aposentos da Rainha. O local é importante para a evolução da trama, assim como para a revelação final do Rei. Já foi referido no primeiro ato que este espaço não era visitado pelo rei há bastante tempo: entre o casal não há intimidade física nem emocional. Contudo, o duplo do Rei, o Bobo, a mesma personagem que confrontou a Rainha no ato anterior revelando as suas traições perante a corte, invade o espaço de intimidade: “o Bobo ergue-se lentamente por trás dela, como saindo de sob o divã. Abre os braços, inclina-se, fecha-a de repente entre as suas asas-barbatanas” (Régio 1964: 69). Ou seja, a figura truanesca acede aos espaços íntimos de forma fantasmagórica, controlando a ação pelo conhecimento total: “Ch... sei tudo” (Régio 1964: 69).

Desta forma, o Bobo vai provocar a personagem feminina, revelando que esta vive um caso extraconjugal com o Duque, irmão do rei. Este amante representa os bens terrenos; ele próprio diz à Rainha: “Odeio! Por que há-de ser ele o vosso esposo? E o nosso rei? Os dois únicos tesoiros que desejo estão na sua mão!: vós e o trono. Toda a Beleza e todo o Poder nas mãos desse miserável maníaco...” (Régio 1964: 65). A dupla Rainha/Duque opõe-se à dupla Rei/Bobo. O primeiro par sonha o poder, congeminando a vingança; o segundo sonha a revelação do espírito, do desapego material.

A estrutura narrativa da peça repete-se: espaço íntimo, surgimento repentino da personagem Anjo-Bobo e dos vassalos da corte, que já haviam surgido nos aposentos do rei, prestando fieldade. Neste caso, apresentam-se à figura feminina para se prestarem ao plano da vingança, retirando o monarca do trono. No quarto da Rainha, aposentos da aparência, onde o dramaturgo coloca um espelho, espaço para o reflexo do outro, da verdadeira face, os vassalos e Rainha conspiram contra o Rei. Como diz Piva acerca da utilização do espelho, Régio “sente a necessidade de projetar um «eu» deformado. A

imagem do espelho põe a descoberto ainda mais a realidade” (1977: 56). Recorde-se a obra de Régio *Mário ou Eu Próprio – o Outro* (1957), construída como um reflexo constante entre as personagens da obra (homem e espectro), como se todo o ato decorresse em frente a um espelho. Assim se justifica a presença do espelho no quarto da Rainha, pois esse é um objeto que coloca o ser em descoberto. É esse o objetivo no segundo ato: as revelações das personagens presentes no espaço. Para salientar a importância do reflexo, lembrem-se as palavras do poeta em *As Encruzilhadas de Deus*, no poema “Jogo de espelhos”. Transcrevo uma quadra que remete para a atitude da Rainha quando se vê constantemente ao espelho:

Ora ao espelho em frente, uma caricatura,  
Um rosto cego, mudo, escanhado, empoado,  
Garante-me que sou aquela compostura,  
Esse sepulcro caiado.... (Régio 1970: 74)

A atitude que os vassallos tomam, face à presença do Bobo, é negativa, tomando-o por uma presença demoníaca que controla o Rei, incapacitando-o de governar. As figuras ligadas aos poderes do Estado e da Igreja, como o Generalíssimo, o Juiz Supremo e o Sumo Sacerdote, têm como objetivo principal enaltecer os seus cargos, ou seja, são falsos e interesseiros na relação que têm com o Rei. O Anjo-Bobo refere-se a cada um deles evidenciando a falsa atitude perante os seus cargos:

BOBO De facto, parece que valeria a pena conquistar a estes três potentados: (...) Não tem um o domínio das consciências e das almas? Outro o poder de mandar morrer e matar? Outro a autoridade de julgar os seus semelhantes? E tudo isto elevado ao grau supremo nestas três colunas? É triste Majestade!: Nenhum, porém, chegou a tão alto cargo senão por secreta ou declaradamente odiar o Espírito. (Régio 1964: 81-82)

Esta revelação dá-se também nos aposentos da Rainha, que os manipula utilizando o seu poder da aparência e da mentira, isto é, prometendo-lhes os grandes cargos na corte, como é possível observar nas palavras da personagem feminina: “Não é, decerto, qualquer apego pessoal a um homem que vos faz desempenhar dentro do reino, com a dignidade e fervor que todos reconhecem, os altos cargos que desempenhais.” (Régio 1964: 78).

Quando o Bobo surge em cena, os seus olhares são dirigidos aos monarcas; neste caso, à Rainha. Contudo, as suas palavras dirigem-se a todas as personagens e mesmo ao próprio espectador. O Anjo-Bobo raramente interage com as personagens ligadas ao interesse material, não deixando que estes lhe toquem, como é possível observar nesta didascália, quando as personagens tentam auxiliar a Rainha: “O Sumo Sacerdote, o Generalíssimo e o Juiz Supremo precipitam-se em auxílio da rainha. O Bobo larga-a imediatamente; salta para cima das almofadas; fala entrincheirado pelo divã.” (Régio 1964: 84).

A sedução do Bobo pela Rainha intensifica-se no segundo ato; a Rainha não é capaz de reconhecer a aparição do Anjo como espiritual e deseja-o fisicamente. Contudo, compreende algo de misterioso na personagem, bem como a sua influência sobre o seu marido. A importância do sonho mantém-se, também, na personagem feminina, pois é através do sonho que ama o Anjo:

RAINHA E por que me apareces em sonhos? Sei de certeza que és tu próprio que vens! Tu próprio, e não a tua imagem. Sei de certeza que és tu próprio quem me tem apertado nos braços... Queres que eu adormeça?...

BOBO Quero que despertes. O Espírito visitou-te mulher; e tu desejas o seu corpo! (Régio 1964: 91)

A Rainha é uma figura terrena e vendível, pede auxílio ao Anjo-Bobo, não para a verdadeira revelação, mas para a sua segurança na terra:

RAINHA Peço-te socorro! Quero que me acudas... Que é preciso que eu faça? Como devo deixar-me vencer?... Entrego-me! Já te disse que me entrego

(...)

BOBO Tens todas as cores e todas as formas. Tens o génio da Terra: amoldas-te para melhor te afirmares. Por isso te devo repelir para possuir-te... (Régio 1964: 95-96)

A personagem feminina não tem salvação. Está corrompida pelas aparências. Ao contrário do Rei, não tem medo da figura do Bobo, pois não vê mais do que a figura. João Marques refere estas palavras de José Régio em *Confissão de um Homem Religioso*, evidenciando este desapego à ligação do amor carnal: “A miséria da carne é o que se torna um hábito, e nos amesquinha; ou se torna um vício, e nos degrada; ou



deseja sem satisfazer-se, e nos exacerba e azeda (...) o homem vale mais que a sua carne.” (José Régio, cit. in Marques 2001: 10).

Por não compreender o Bobo, o ódio da Rainha aumenta, assim como o desejo de vingança em relação ao marido. A manipulação da figura truanesca sobre a Rainha é benéfica para as duas figuras, pois ambos desejam a destruição do Rei em níveis diferentes. A queda do Rei acontece no quarto da Rainha, e não no local do aparecimento do Anjo. O quarto do Rei é um local sagrado e o da Rainha um local profano. Antecipando o acontecimento, o Anjo-Bobo prepara-se para mais uma luta, como indica o registo musical: “Uma flauta, entre bastidores, começa, às primeiras palavras do Bobo, o motivo do prelúdio tocado no Prólogo, quando o Anjo aparece no peitoril, antes de começar a luta.” (Régio 1964: 102).

O monólogo do Bobo, como que uma oração ou uma espécie de transe, adquire uma força mística, de salvação para o Rei, daí que mais nenhuma personagem tenha conseguido chegar ao íntimo do Bobo, o único que tem a capacidade de reconhecer os vícios de todas as personagens.

BOBO Vem! Meu amigo. O espantoso amor de Deus escolheu-te. Vem buscar o cálix que te dá. Espantoso é o amor de Deus quando se abate sobre os homens humanos como tu... vem, meu amigo. Espantoso e terrível é o Espírito quando ilumina em cheio um ser da Terra! Espantoso e terrível como um oceano que se levantasse para afogar um pobre bicho da praia; como um céu estrelado que se abatesse sobre um pobre verme do chão... Jacob, bicho da praia, verme do chão, o amor do Espírito desembainhou sobre ti a sua infinita espada de luz... Reúne todas as tuas forças da Terra, para que o triunfo de Deus seja maior! Quis o Senhor que já não venças o Seu Anjo. Aquele nervo mirrado no teu corpo, aquela dedada de fogo do Espírito, vai invadir toda a tua carne viva e humana. Reúne todos os teus exércitos para mais completa glória do Anjo exterminador. E vem buscar a derrota através da dúvida e da luta, da doença e da miséria, do desespero e da loucura, - vem buscar a derrota e a morte da tua humanidade perecível, o triunfo sobre as tuas miseráveis riquezas humanas, a glória do Reino de Deus contra os teus reinos com limites... Amén. (Régio 1964: 103)

É ao chamamento do Anjo-Bobo que o Rei responde. A partir desse momento, o monarca reconhece em si a figura truanesca de forma mais consciente, pois é pelas palavras do Bobo que o monarca sabe que nunca mais se livrará da sua presença. Desta forma, dá-se uma nova luta entre as personagens, vencendo o Anjo, pois “o bobo liberta-se e domina-o com toda a facilidade” (Régio 1964: 106).

Apesar de a loucura do Rei estar cada vez mais evidente, o seu desapego pelo plano terreno vai sendo também claro, reconhecendo apenas a figura que o domina, e que faz parte do plano metafísico.

O rei passa as mãos pela cara, repetidas vezes. Levanta a cabeça; passeia o olhar em volta. Parece acordar lentamente duma embriaguez ou dum sono hipnótico. Olha alternadamente o bobo e a rainha. Fixa a rainha com estranheza.

REI Quem é esta mulher?... (Régio 1964: 107)

Para que a revelação seja concretizada, como diz Luiz Piva, “a queda é condição imprescindível (...), ocupando na literatura regiana um lugar de relevo. O bobo de *Jacob e o Anjo* quer a queda completa do rei, pois é no extremo do aniquilamento que a verdade se revela” (1977: 57), ou seja, é necessário que a figura truanesca manipule o monarca para que este consiga realmente ver o que o rodeia, e, ao mesmo tempo, libertar-se desse mundo à sua volta. O Rei reconhece a falsa mulher e o falso amor:

BOBO (...) Dá-lhe agora a maior prova de verdadeiro amor que lhe podes dar: um grande exemplo. O exemplo do teu salto supremo à Liberdade. Deixa o teu reino, os teus exércitos, as tuas riquezas, as tuas glórias, a tua realeza, a tua humanidade... despe-te! Pó vestido de vaidades, monumento de barro... (Régio 1964: 115)

Apesar de já ter perdido o controlo terreno (representado pela austeridade da Rainha) e divino (o Bobo), o Rei combate uma vez mais, agora pelas palavras, perdendo novamente, e acaba por ser levado pelos seus guardas num ataque de loucura. Perde a sua posição de governador do Reino para ascender ao Reino supremo, terminado com as palavras de luta: “Estais doido?! Sou rei! Sou o rei! Quem é aqui o rei?! Sou o rei! Sou o vosso rei!” (Régio 1964: 119).

Inicia-se o terceiro ato num quarto-cela do palácio, distanciado do da intimidade dos monarcas. Isto é, contrariamente ao atos anteriores, ambos representados nos aposentos da realeza, neste caso não há ligação íntima direta ao casal. É um quarto e não o(s) quarto(s) da aparição (no primeiro ato) e da queda das máscaras (no segundo ato). Este quarto, neutro, será o local da revelação da consciência do Rei e da sua entrega ao plano sagrado. O cenário deste ato é o local da salvação. A própria luz é trabalhada de forma a transmitir a aura mística, como indica o autor: “A cada ângulo, um cadeirão de

coiro. A meio do quarto, uma espécie de toucheiro ou candelabro com grossas tochas ardendo. Só elas iluminam a cena.” (Régio 1964: 121).

Os termos que o Bobo utiliza para descrever o Rei (“Rei do Baralho de cartas”, “Rei xexé”) tornam-se mais intensos neste último ato, perto do momento da revelação. A expressão “Leão moribundo” demonstra a fraqueza e a submissão perante o Anjo-Bobo, mas também a decadência do monarca, incapaz de governar o seu reino, à medida que o fim se aproxima.

A revelação já não causa medo ao monarca, apesar de este ainda não entender a sua grandeza no plano metafísico. Começa a reconhecer-se na miséria, plano do sagrado, isto é, surge o desapego ao material que, aparentemente, seria onde o Rei encontrava a sua felicidade. Neste caso, a miséria apenas coloca os sentimentos puros em evidência. Esta peça recorda *A Pécora* de Natália Correia (1967) e *Dinis e Isabel. Conto de primavera* de António Patrício (1919), onde os milagres acontecem pela verdade, havendo o desapego do terreno e do desejo carnal. Pela decadência física e moral numa sociedade corrompida, ascende-se à salvação do Espírito:

REI Mas é comigo o meu caso! O meu desespero é comigo! A minha humilhação com quem é? Tenho vergonha de mim! De apalpar as minhas pernas, de andar; de me servir dos meus braços...! Tenho vergonha de ter um corpo! Ou de me ouvir falar ou respirar. E já me não posso olhar a um espelho: vejo o meu ridículo como quem vê um fato imundo, uma doença repulsiva... Foi sempre o que receei mais, o ridículo. (Régio 1964: 125)

O monarca, atingido pelo Anjo-Bobo, vê-se a si mesmo, sabendo da sua existência enquanto ser singular. O Bobo, sempre perto do Rei, demonstra que este faz parte dele. Alimenta-lhe o desejo do desapego para que a revelação se concretize:

BOBO No extremo da miséria, da humilhação, do desespero..., como no cúmulo da alegria! Lá onde o homem sente que já não pode mais, como uma corda tensa ao máximo, e se não sente ainda satisfeito, como se a corda não dera ainda o som requerido... lá dá o salto! É nesse extremo que tantas vezes ELE se revela... (Régio 1964: 130)

A morte da personagem truanesca vai levar, simultaneamente, à morte e à salvação do Rei.

A transformação física e psicológica das personagens é também evidenciada pelos jogos de luz em palco. O “Monstro”, como o Anjo-Bobo muitas vezes foi

chamado pelo Rei e por outras personagens, é, na verdade, a forma que a sombra do monarca ganha, crescendo cada vez mais, o que indica que a missão do Anjo está prestes a terminar:

Fala ao Bobo mas raro o olha, como se antes falasse para si próprio e de cada vez que passa entre o tocheiro e a parede ao fundo, a sua sombra aparece no muro, desconforme, agita-se trôpega. O Bobo (...) mas sem nada perder da atitude serena, altiva, um pouco hirta, que tanto mais se torna tal quanto a do Rei se desmancha (Régio 1964: 132)

Também este jogo de luz e sombra remete para as construções do expressionismo alemão em que a sombra prevalece sobre a figura real em cena.

Nesta indicação cénica também está evidente a fragmentação das personagens, sendo o Rei corpo e o Bobo espírito, vistos através dos jogos de luz e sombra referidos no texto: “De repente o rei curva-se, bate palmas nas coxas, desata na mesma gargalhada estridente e fria, de louco. O bobo recua (...) a sua sombra parece ampliá-lo.” (Régio 1964: 135).

Antes da morte, ainda há uma última resistência por parte do Rei, remetendo sempre para a luta inicial do Prólogo. Vence sempre o Anjo-Bobo, e o próprio autor não deixa de referir a diferença entre as personagens: “Como no bailado do prólogo, os movimentos e atitudes do rei são simples, pesados, espessos, ganches; os do Bobo, alados, fáceis na complicação, e graciosos como os dos cisnes, dos galgos, ou dos potros” (Régio 1964: 139). Régio, nas suas obras de reflexão, como o seu teatro e poesia, refere esta relação do homem com o absoluto. Para existir a entrega plena por parte do homem, tem de existir a destruição e o sofrimento; diz mesmo: “o pobre ser humano não pode resistir à comunhão com o absoluto, e esse acto de destruição é, ao mesmo tempo um acto de Amor” (José Régio, cit. *in* Marques 2001: 8).

O facto de o Rei recusar falar com os visitantes na sua cela demonstra o processo de anulação do plano terreno e da aparência. Não se deixa influenciar pelas frases feitas das personagens que se apresentam na cela, lembrando a figura do Bobo, que raramente se dirigia às personagens representativas do poder. O posicionamento do Rei e do Bobo corrobora que ambos são um só: “o rei aparece imóvel, hirta, voltado para o público, a fronte levantada, sem olhar ninguém. O bobo está a seu lado, mas voltado para os demais figurantes” (Régio 1964: 143). Estão ligados pela alma que partilham, sendo o bobo “o outro que é a perfeição, o ideal, o Absoluto” (Marques 2001: 8).

O Anjo-Bobo Sabe de antemão o pedido do Rei para que lhe concedam a morte da figura truanesca, e daí em diante recusa-se a sair de perto do monarca. O Anjo-Bobo sabe os segredos mais íntimos do Rei, pois foi um ser que surgiu a partir dos sonhos do monarca; dessa forma, salienta o seu poder sobre a figura régia, dizendo: “Resolvi não sair. Bem sabes que não podes passar sem mim! Nem eu te devo abandonar.” (Régio 1964: 149).

A palavra “socorro”, que não foi pronunciada no segundo ato, surge de novo no discurso do Rei com “os seus olhos suspensos no olhar do Bobo”, pedindo diretamente a salvação ao Anjo-Bobo. Desta forma o rei reconhece-se inseparável desse outro.

A atitude de repulsa e de medo transforma-se em paixão quando o Duque demonstra vontade de ficar com o Bobo na corte. Neste sentido, o Rei tem noção plena da sua ligação à personagem do Anjo-Bobo, apesar de ainda o acusar da sua miséria material: “Este homem pertence-me! Pertence-me! Foi ele que destruiu a minha vida!, que me endoideceu! Que me reduziu a este escárnio que sou de vós todos... Mas agora é meu!” (Régio 1964: 157). Como refere Duarte Faria acerca da relação de ambas as personagens,

Encontra-se definitivamente no nexo rei-bobo um nexo derivado de repulsa-desejo, embora sem nunca linearizar a relação, estabelece uma zona comum onde os sentimentos se vão alternar ou amontoar de modo abjeccionista. E a palavra do rei assume então um acento paroxístico de avanço e recuo, de afirmação e negação, de apelo e recusa. (1977: 98-99)

O próprio Rei pede à Rainha e ao Duque a morte da figura truanesca e usa o mito bíblico para se tentar convencer de que consegue viver sem o seu Bobo:

REI Quero provar-te que me não venceste; que sou o rei; que posso viver sem ti! Que fui eu venci, entendes?! Que desafio os teus deuses, os teus demónios, as tuas doutrinas, a tua missão, o que quer que é que tu és... que vieste fazer... quero provar-te que sou mais forte do que tu! E um homem! Um homem deste mundo! Como os outros. Quero mostrar-te que posso aniquilar a tua influência maldita... (Régio 1964: 158)

A morte do Bobo é também a sua própria morte, no sentido de que a sua vida espiritual irá perder-se, ficando somente pelo plano terreno, como sempre: um rei fraco e escondido da verdadeira essência. O apelo à morte é a última tentativa de recusar o espírito, querendo apenas o corpo, como o próprio assume: “É sim: com o meu corpo

que Deus me deu! Com o meu corpo animal! Com a minha carne que pede terra e estrume, como a das plantas! Com o meu respeito pelo mundo.” (Régio 1964: 159). Duarte Faria defende também que a morte de um levará à morte do outro: “Ora essa relação é uma rede complexa cujo movimento de vaivém exigirá no rei a morte do bobo e determinará no rei a própria morte” (1977: 99).

Ao pedir a morte do bobo, o Rei pede a sua própria sentença. A primeira morte, a do Bobo, irá libertar do corpo o espírito, tornando ambas as figuras numa só, pois, como diz o truão, “Bem sabes que a tua vida sou eu, rei dos cegos” (Régio 1964: 165).

No final do terceiro ato surge a admissão do medo por parte do monarca, quando diz: “É certo..., é certo que tenho medo!” (Régio 1964: 165), e também: “é capaz de se disfarçar com o nosso próprio corpo, entendeis? Entendeis como possa ser?! Tenho medo” (Régio 1964: 166).

Sentindo a morte perto (a do Bobo e a sua), o Rei pede o perdão e a sua própria sentença, começando o seu espírito também a deixar o corpo: “Perdão! Eu não sei o que faço! Devo pedir perdão a toda a gente... Matem-me! Matem-me também. Eu não posso viver sem ele.” (Régio 1964: 169). Desta forma, o Rei afirma que ambas as personagens são uma só.

O elemento musical retorna, como aconteceu no aparecimento do Anjo. A luta agora não é um sonho do Rei; a sua revelação, ainda em plano terreno, é feita através das palavras dirigidas ao seu Anjo, levado no corpo do Bobo pelos guardas. Esta primeira morte é a primeira verdade do Rei.

REI (...) Perdi tudo do mundo...! Deitei fora a minha alma... Que vida me darás? Eu nasci uma criatura viva! Não sou uma pedra! Foste tu que me quiseste vivo... estás a ouvir-me, meu Deus? Mata-me! Eu não posso suportar o tempo! Mata-me aqui neste instante! Mata-me! Mata-me! Mata-me! Mata-me...! (Régio 1964: 171)

O Epílogo acontece no mesmo espaço do terceiro ato, mudando apenas a luz do cenário. O Anjo-Bobo, agora morto, reaparece “descalço, veste uma espécie de hábito branco, solto, perdeu as suas asas-barbatanas, e traz uma grossa corda corrida em volta do pescoço, com a ponta a bater-lhe nos joelhos.” (Régio 1964: 173).

A submissão do Rei é plena perante o seu reflexo: “Bem sei que só a morte me libertará! Mas hei de ter medo até ao último instante. (...) eu tenho medo de passar este abismo.” (Régio 1964: 177).

O espectro do Anjo-Bobo fala do corpo morto da figura truanesca como se de outro ser se tratasse: “não o viste a morrer há instantes?” (Régio 1964: 174). O que não deixa de ser verdade, pois o corpo morto do Bobo será visto no final da obra. Isto é, acontece a morte do Bobo, pois o seu espectro aparece ao Rei, mas ainda não há em cena o visionamento do cadáver. O que a torna numa morte simbólica, premonitória para a morte do Rei. A figura que surge de imediato em palco é o espectro.

Neste sentido, há uma morte física, depois das diversas lutas entre Rei e Bobo em cena. Luiz Piva refere a primeira luta, ainda no Prólogo, reforçando esta possível leitura das diversas mortes do Rei: “A luta entre Jacob e o Anjo decorre de noite. Subjugado o Rei, o cenário se inunda de luz, e atingida a libertação pelo total aniquilamento do homem velho, morre o Rei ao surgir da alvorada, o nascer de um novo dia, símbolo do homem novo.” (1977: 55-56). Como já referi, a primeira morte do Rei é ainda no Prólogo, pelas mãos do Anjo, contudo, é necessário todo o enredo narrativo seguinte, até culminar na morte física e as personagens se reencontrarem num só ser.

Desta forma, o Rei decide pedir perdão àqueles que magoou; refere-se também a si próprio que nada viu e ouviu:

BOBO Não pedes perdão àquele a quem mandaste matar?

REI Tu pedes-me perdão a mim?!...

BOBO O que tinha a pedir-te perdão morreu.

REI Mentos! (...) Não há buraco no mundo onde me veja livre de ti... (Régio 1964: 181-182)

A aceitação do Rei está agora completa, mudando a própria luz em cena. É uma frase do monarca que coloca o fim à resistência desta personagem: “Que alívio poder deixar de lutar!” (Régio 1964: 183). Desta forma o perdão do anjo é verdadeiro. Agora o bobo não é “monstro”, “lacrau”, ou “vampiro”, mas sim “Senhor”. Dessa forma, o rei despreza o seu corpo para se entregar completamente ao espírito:

REI (...) Eu é que sou perverso, meu Senhor; profundamente perverso! Eu é que nunca pude ver a tua resplandecente nudez sem te vestir com a minha perversidade... Ainda agora sou eu que te imponho máscaras! (Régio 1964: 184)

O discurso do Rei é de redenção e entrega plena ao seu espírito. Aceita a presença do Anjo; assume: “Desde que me conheço que te sinto a meu lado” e “Tu és a minha única luz na noite que me cerca” (Régio 1964: 185).

A última frase do Rei, antes da entrega do seu corpo à morte, é sobre a revelação do Anjo a Jacob. Não foi o “Anjo da Morte” que veio à terra para matar Jacob mas sim o “Anjo do Amor”, que a personagem bíblica pôde tocar para o conhecimento da verdade. Foi-lhe dada a capacidade de ver para além dos sentidos. Assim, o Rei parte do plano terreno, deixando o seu corpo para a salvação da Alma.

Eugénio Lisboa, em “Morte e ressurreição na obra de José Régio”, texto que escreve para o *In Memoriam de José Régio*, refere-se à morte do Rei da seguinte forma:

A morte do que havia no outro, no Rei, de antecipadamente morto, mesquinho e podre, vai permitir que se liberte por fim a madrugada e a vida. Mas só o Bobo, isto é, a vida verdadeira, o Espírito tenaz e intemerato, conseguiu com a sua vitalidade original, eliminar o que em si, isto é, no outro lado de si, isto é, no Rei, havia de corrupto e de seco. O Rei e o Bobo eram no fundo as duas faces de um só ser degladiando-se nas tábuas do palco, à nossa vista, até ao triunfo de um pelo aniquilamento do outro (1970: 181-182)

A limitação do eu é ultrapassada quando o ser atinge o pleno estado de consciência de si, isto é, há uma luta no homem para se encontrar com a sua consciência e a sua salvação.

Assim, para a salvação do indivíduo, é necessário nascer de novo, pois “é em cada um de nós que o homem novo tem de nascer! Em cada um de nós que o mundo novo se há-de gerar” (José Régio, cit. in Piva 1977: 60).



## Capítulo 6 - José Régio no teatro de situações de Sartre

As personagens de José Régio podem ser analisadas à luz da corrente existencialista, em específico, do teatro de situações de Jean-Paul Sartre. Antes de entrar no teatro de Sartre, é necessário resumir de que forma se constrói o teatro de Régio para o compreendermos no teatro de situações de Sartre.

Eugénio Lisboa, em *José Régio ou a Confissão Relutante*, evidencia a personalidade multifacetada do poeta enquanto criador e ser humano: “Régio é sincero, mas a sua sinceridade é complicada, lenta, envolvente, provocante, mediata e plural. A apresentação do seu eu total, ou tão total quanto possível, produz-se por uma multiplicação de reflexos, por um jogo de avanço e recuo, de retoques, de intermináveis correções e avisos...” (1988: 58).

Assim, em *Jacob e o Anjo*, analisar o nosso eu é criar uma imagem do outro. O Rei, ao tomar consciência de si, a partir do sonho, cria uma imagem refletida, que é o Bobo, o seu duplo.

José Gil, em *A Arte como Linguagem*, defende as conexões existentes entre o corpo e consciência (no processo artístico) para o encontro do homem consigo mesmo:

É o processo do devir-mundo que produz a inocência através da consciência do corpo (e do corpo-consciência). Passa-se da intencionalidade à intensionalidade, quer dizer, da consciência pura dos movimentos do devir do corpo (que se transmitem à consciência do corpo): as conexões que se operam, as associações, contaminações, osmose, não remetem já para as noções dos actos intencionais, mas para os movimentos da captura entre forças. Passámos da fenomenologia ao que se poderia chamar “dinamologia transcendental” (2010: 56-57)

Ou seja, na obra de Régio o Rei analisa-se criando uma imagem da sua consciência, o Bobo. Numa das falas do Bobo observa-se como o dramaturgo constrói os diálogos referindo-se aos sentimentos humanos: “o que odeio em ti não vai para ti; mas para toda a humanidade. Mas o ódio é irmão do amor: O que se possa amar em ti também não vai para ti. O Espírito não odeia nem ama indivíduos.” (Régio 1964: 90). Lisboa refere essa criação do eu que se destina ao outro: “A obra de José Régio é, assim,

todo um longo discurso em que aparentemente fala de si para atingir os outros. Sermos nós próprios é a suprema via que devemos assumir para sairmos de nós para os outros” (1988: 56).

A busca incessante de Régio pela multiplicidade e individualidade do eu e a busca de consciência é evidente em *Jacob e o Anjo* e remete para a corrente existencialista. Na obra *O Existencialismo É um Humanismo*, Jean-Paul Sartre define uma das vertentes do existencialismo “como uma doutrina que torna a vida humana possível e que declara que toda a verdade e toda a acção implicam um meio e uma subjectividade humana” (1962: 12). Desta forma, o existencialismo é a condição do homem e das suas decisões, isto é, primeiramente o homem existe e só mais tarde determina a sua essência através da sua forma de viver. Desta forma, o homem é o responsável pela definição da sua essência na sua vida, através do encontro com a sua consciência.

José Régio defende a posição do artista e a sua criação do mundo sensível enquanto ser individual e criador, proporcionando uma arte autêntica:

Arte viva, ou seja, uma arte humana por enraizada no complexo humano (...) e uma certa arte-pela-arte. Perfeitamente se pode admitir uma arte gerada, quanto ao conteúdo, nos mais variados interesses humanos sem que o artista pretenda, como artista, submeter a liberdade da sua criação a qualquer desses interesses: antes, como artista puro de momento, se sirva de eles para a sua criação. (1967: 101)

Régio concebe uma obra que coloca em cena a problemática do existencialismo: a consciência do ser humano nas suas decisões e respetivas consequências. Ou seja, as personagens são expostas à necessidade de tomarem decisões extremas, das quais depende a sua própria identidade. Este género de teatro leva, assim, o próprio espectador a questionar-se sobre as suas ações e a consciência que tem em relação ao mundo.

Sartre define mesmo a conceção de Teatro como uma criação pertencente ao público: “Em teatro, as intenções contam. O que conta é o que sai. O público escreve tanto a peça como o autor. E é claro, o que intervém para condicionar os espectadores, é a época, as suas necessidades, os conflitos que lhe são inerentes” (1981: 175).

No teatro de situações, Sartre utiliza o quotidiano do ser humano para criar situações que o levam a questionar as suas escolhas. Ingrid Galster, em *Le Théâtre de Jean-Paul Sartre devant ses Premières Critiques*, explica a definição de Sartre

relativamente à sua conceção do teatro de situações: “Sartre définit son théâtre comme un «théâtre de situations» où les protagonistes se trouvent dans des «situations-limites (...) qui présentent des alternatives dont la mort est l’un des termes»” (2001: 30).

Jean-Paul Sartre cria a definição de “situações limite” para colocar em cena determinadas escolhas que, por seu turno, promovem a autoconsciência das personagens. São as ações das personagens que determinam a formação das mesmas ao longo da peça. Como explica Galster, estas são “Situations-limite car, à la différence du romancier, le dramaturge doit comprimer l’action à l’extrême pour amener son personnage à l’acte par lequel il se choisit; situations-limites aussi, parce que selon Sartre, plus la situation est menaçante plus la liberté se découvre.” (2001: 30).

Na obra de Régio, o comportamento do Rei é condicionado pelas ações do Anjo-Bobo. Sem a consciência implementada pela figura divino-cómica, o Rei continuaria sem evolução, ou seja, sem valores humanos. Ora, apenas o próprio Rei pode, no final da peça, escolher. Escolher, conscientemente, um poder divino e não terreno:

REI Tirano?! Chamas-me tirano? Não és tu que me tiranizas, a mim...? Que me torturas...? Que me matas...? E que fazer? Que hei-de eu fazer? Como me hei-de livrar de ti? Quando me hei-de livrar de ti?  
(...)  
BOBO Nunca mais!, até ao teu último segundo. Pelos séculos dos séculos... nunca mais.  
(Régio 1964: 106)

A construção do Rei é também um desdobramento do Anjo. Ou seja, Rei, Bobo e Anjo são um só, fisicamente multiplicados, como é possível observar através dos comportamentos das personagens.

O teatro de situações de Sartre coloca em cena o momento da formação das personagens a partir das ações e das respetivas escolhas em cena, daí que se possa observar esta proposta filosófica e teatral na obra de José Régio. Por isso, é necessário que os gestos e as palavras das personagens sejam suficientemente expressivos, chegando a assumir uma certa “monstruosidade” de cariz expressionista, para impressionarem o espectador.

Recorde-se a peça de teatro *As Moscas* (1943), baseada no mito clássico de Orestes e Electra. Estas duas personagens são construídas através dos seus discursos, evoluindo em termos de consciência sobre as questões de vida, morte e liberdade.

Relembremos a fala de Orestes com o seu pedagogo sobre a condição do homem na sua liberdade de escolha nas ações:

ORESTES Tu deixaste-me uma liberdade igual à desses fios que o vento arranca às teias de aranha e que flutuam a dez pés do solo; ando pelos ares e não peso mais do que um fio. Sei que é uma sorte e como tal a aprecio. Há homens que nascem comprometidos: não têm outra alternativa, pois o impeliram para certo caminho, mas no fim desse caminho há um acto que os espera, o *seu* acto; e lá vão eles de pés descalços a comprimir a terra com a força e a arranharse nos calhaus. (Sartre 1986: 34)

Desta forma, as personagens constroem o seu percurso de uma forma “mítica” através das escolhas pela consciência das suas ações. Nesta obra, observa-se a constante procura do caminho do homem para chegar a si mesmo, como é possível observar em Orestes, Electra e até mesmo Júpiter, um deus que acaba por se tornar impotente em relação ao homem quando este se entrega à consciência da sua liberdade:

JÚPITER Quando a liberdade explode na alma de um homem, os deuses perdem todo o poder sobre ele. Passa a ser uma coisa puramente humana e só os outros homens podem matá-lo ou deixá-lo viver. (Sartre 1986: 34)

As personagens encontram o seu caminho através da punição que causam a si mesmas (como no caso de Electra). Estas questionam ao longo da obra o âmago da sua essência, podendo ou não, reconhecerem-se nas situações-limite que tomam a partir do percurso escolhido.

ELECTRA Não. Tu não és o meu irmão, nem te conheço. Orestes morreu, tanto melhor para ele; (...) Vai-te embora boa alma. Não quero nada com as boas almas. Era um cúmplice que eu queria. (Sartre 1986: 95)

Desta forma, há também a questão do eu e do outro nas relações que as personagens constroem umas com as outras e consigo mesmas. Na obra *As Moscas*, quer a personagem Orestes, quer Electra, procuram constantemente a essência do seu ser no reflexo da outra personagem e da consciência da liberdade que cada um possui. Daí que as personagens não se reconheçam quando não aceitam a identidade do eu, o reflexo. Isto é possível de ser observado na relação dos irmãos Orestes (liberdade) e Electra (punição), referida na fala anteriormente de Electra com o seu irmão.

Em Régio, para compreender este género de teatralidade, é necessário entender a especificidade da relação do Eu com o Outro. Para além da consciência e da subjetividade, reconhece-se também a existência do Outro. Walter Matias Lima, em *Educação e Razão Dialética – Jean-Paul Sartre*, defende o reconhecimento do Eu e do Outro como encontro fundamental para a realização de ações:

O encontro com o outro é um acontecimento fundamental para a consciência; esse encontro remete-me à relação original entre a minha consciência e a do outro; no mundo percebido, que constitui o campo de acção da consciência, surge um não-eu-não-objecto que me olha. A partir daí não posso considerar-me um soberano absoluto; o olhar do outro vê-me como eu nunca me posso ver: como objecto (2004: 28-29)

O teatro de José Régio constrói-se sobre esta relação entre o Eu e o Outro. Na relação Rei-Bobo a consciência regressa. O Bobo visita o soberano que se esqueceu do primeiro encontro com o anjo. Desta forma, a imagem funciona como um reflexo da consciência da personagem, criando uma outra para se ver e se reconhecer através da imaginação, como defende Walter Lima:

A consciência concebe a imagem como uma forma organizada da consciência; esta é, estruturalmente, intencional; a consciência imaginante envolve uma consciência não-tética de si mesma, isto é, dá-se a si mesma como pura espontaneidade que produz e conserva o objecto em imagem; visa aquilo que não é; as características fundamentais deste tipo de consciência são a espontaneidade, a liberdade e a negação: a imaginação é por isso, uma actividade da consciência totalmente diferenciada da percepção. (2004: 24)

A relação com o outro concretiza-se na cena teatral, como se observa nos atos do Anjo-Bobo que precisam de ser vistos pela figura do monarca. Desta forma, as personagens só se sentem realmente humanas quando se apercebem de que são vistas. Recordemos a peça de Sartre *Huis Clos* (1944) em que as personagens procuram no olhar uma das outras o seu próprio reflexo, como uma espécie de espelhamento do eu. Cristiano Garotti da Silva refere-se a esta busca do ser visto no outro da seguinte forma: “Verifica-se que, quando o olhar do Outro está em harmonia com as expectativas do eu, não há conflito; mas quando isso não acontece, ele torna-se num espelho crítico que apontará as falhas e as mentiras.” (2011: 151).

O Anjo-Bobo é visto pelo Rei, no entanto, este “ser que é visto” é um reflexo do Rei. O Bobo é o outro, a consciência que o monarca vê, como se se tratasse de um

espelho. Relembrem-se as palavras de José Régio em *Páginas do Diário Íntimo* numa carta a José Bacelar sobre as suas personagens teatrais, especificamente acerca da figura do “bobo”: “Aqueles truões nasceram pegados ao meu Rei (...) a sua presença em palco me bastaria... a justificar a sua presença” (2000: 162).

A filosofia de Sartre e a arte de Régio convergem numa busca das relações entre o homem com os outros num estado consciente. Em *O Ser e o Nada*, Jean-Paul Sartre exemplifica como se cruzam o Eu e Outro: “A consciência nada tem de substancial, é pura “aparência”, no sentido de que só existe na medida em que aparece. Mas, vazio total por essa identidade que nela existe entre aparência e existência, a consciência pode ser considerada o absoluto” (Sartre 1997: 28).

## 6.1 *Le Diable et le Bon Dieu e Jacob e o Anjo*

A peça de Sartre *Le Diable et le Bon Dieu* (1951) apresenta como tema a tentativa de impor uma moral absoluta que fracassa. Nas palavras de Marcelina Mortara, em *Teatro Francês do Século XX*, “*Le Diable et Le Bon Dieu* lembra, por vezes, um drama histórico romântico, evoca, num século XVI mais ou menos convencional, personagens-tipo que debatem, num estilo deliberadamente «moderno», os problemas do mundo de hoje” (1970: 18).

A peça de Sartre aborda o Bem e o Mal como valores inseparáveis ou, até mesmo, inalcançáveis. Desta forma, é o homem que comanda a sua vida, é o senhor das suas decisões, escolhendo ele mesmo o seu caminho.

Inicialmente Goetz, personagem instável (como as restantes personagens o descrevem), apenas concebe ações relacionadas com o Mal. A vontade desta personagem é conceber o Mal em estado puro; um dos diálogos de Goetz com Catherine demonstra o orgulho que a personagem masculina sente no mal que provoca nos outros: “Ce que j’aime en toi, c’est l’horreur que je t’inspire.” (Sartre 1951: 52).

Goetz identifica-se com esta faceta negativa que deve afetar a si mesmo e a todo o mundo. Pretende estar ao mesmo nível de Deus, isto é: se Deus pratica a Bondade, então a personagem sartriana pratica o Mal. Recorde-se o diálogo com Catherine acerca da tomada da cidade de Worms:

GOETZ (...) Alors réjouis-toi: je la prendrai.

CATHERINE Mais pourquoi?

GOETZ Parce que c’est mal.

CATHERINE Et pourquoi faire le Mal?

GOETZ Parce que le Bien est déjà fait.

CATHERINE Qui l’a fait?

GOETZ Dieu le Père. Moi, j’invente. (Sartre 1951: 89)

Contudo Goetz constata, num dos seus diálogos com o padre Heinrich, que a inércia é uma forma de praticar o Mal. Basta não agir para praticar o mal:

HEINRICH (...) Si tu veux mériter l'Enfer, il suffit que tu restes dans ton lit. Le monde est iniquité; si tu l'acceptes, tu es complice, si tu le changes, tu es bourreau. (Sartre 1951: 118)

Heinrich apela à consciência de Goetz para que este se aperceba de que é impossível realizar apenas boas ações. Contudo, a personagem principal não aceita a ideia de Heinrich e coloca-se na condição de ser ele mesmo a praticar o Bem:

GOETZ Tu as tort; tu m'apprends que le Bien est impossible, je parie donc que je ferai le Bien: c'est encore la meilleure manière d'être seul. J'étais criminel, je me change: je retourne ma veste et je parie d'être un saint. (Sartre 1951: 119)

Desta forma, Goetz desafia Deus num jogo de dados com as seguintes regras: se Deus ganhar, Goetz pratica apenas boas ações; caso contrário, destrói a pequena cidade e os camponeses que nela habitam. Neste jogo contra Deus, Goetz perde propositalmente, pois altera o resultado para alcançar a própria derrota, conforme Catherine vê. Desta forma, a personagem escolhe como agir, através da manipulação do jogo. Assim, traça o seu próprio caminho com as consequências que dele advêm.

No segundo ato, Goetz doa todas as suas terras em Heindenstamm aos camponeses que nelas trabalham, estabelecendo uma comunidade como modelo a seguir pelas restantes cidades, denominando-a “Cidade do Sol”. Nesta comunidade, o amor é a lei e recusa-se a violência. Porém, este mesmo amor é estéril, no sentido em que permanece enclausurado na cidade-modelo, indiferente aos restantes homens fora dela. As ações da personagem têm como consequência a revolta por parte dos camponeses que vivem fora da “Cidade do Sol” perante os barões das terras; estes incendiam a cidade-modelo. Por consequente, os camponeses da cidade onde prevalece o amor morrem queimados devido aos ensinamentos de Goetz.

Neste sentido, a prática das ações do Bem é tão catastrófica como a do Mal. Nos seus desabafos com Heinrich, também funcionando como uma consciência, Goetz confessa-se um instrumento de Deus, disfarçando a sua necessidade de se sentir o próprio Deus: “je livre la bataille du Bien et je prétends la gagner tout de suite et sans effusion de sang” (Sartre 1951: 135).

Um ano e um dia mais tarde, Goetz reencontra Heinrich, que lhe havia prometido voltar para julgar os resultados das suas ações. Neste sentido, Heinrich



defende a sua posição como consciência nas escolhas de Goetz. Esta personagem compreende que não é possível viver só com o Bem ou o Mal.

Desta forma, a escolha final de Goetz é a recusa de Deus em favor aos homens. A própria personagem renuncia às situações extremas de Bem e de Mal: “Adieu les monstres, adieu les saints. Adieu l’orgueil. Il n’y a que des hommes.” (Sartre 1951: 268).

Neste sentido, a narrativa sartriana é contrária à de Régio, na qual o Rei encontra a sua salvação no plano metafísico, escolhendo a entrega da sua alma. Goetz entrega-se ao plano dos homens:

Je me demandais à chaque minute ce que je pouvais être aux yeux de Dieu. A présent je connais la réponse: rien. Dieu ne me voit pas, Dieu ne m’entend pas, Dieu ne me connaît pas. Tu vois ce vide au-dessus de nos têtes? C’est Dieu. Tu vois cette brèche dans la porte? C’est Dieu. Tu vois ce trou dans la terre? C’est Dieu encore. Le silence, c’est Dieu. L’absence, c’est Dieu. Dieu, c’est la solitude des hommes (...) Si Dieu existe, l’homme est néant; si l’homme existe.... (Sartre 1951: 267)

Goetz conclui, dizendo a Heinrich: “Heinrich, je vais te faire connaître une espièglerie considérable: Dieu n’existe pas” (Sartre 1951: 268).

Desta forma, Goetz descobre uma moral humana, particular e não absoluta. O seu desejo de praticar o Bem ou o Mal destrói apenas vidas humanas, permanecendo as situações (-limite) em que se coloca na mesma situação (circunstância), isto é, a tentativa de Goetz em alterar o destino é impossível.

A sua decisão pelo homem dá-se devido à indiferença de Deus, que deixa Goetz agir sem nunca interferir nas suas escolhas pois, quer faça o Bem, quer faça o Mal, as ações são determinadas por Goetz e não por Deus.

Neste sentido, a peça de Sartre opõe-se à de Régio. No entanto, o enredo geral de ambas as obras centra-se nas escolhas do ser humano numa determinada situação.

Ao encontrar personagens como o Rei, o Bobo ou o Anjo de Régio e sobretudo Goetz em *Le Diable et le Bon Dieu*, recordo a definição de “bastardo” de Sartre no seu livro autobiográfico *Les Mots*, publicado em 1964. Nesta obra, o autor narra, de forma ficcional, a sua infância, e intitula-se como “Le fils de personne” (1964: 97). Também na obra teatral *Le Diable et le Bon Dieu*, o autor refere-se constantemente a Goetz como um bastardo. O bastardo é uma figura que necessita de se sentir necessária aos outros, isto é, de ser vista e ouvida para ganhar consciência da sua própria existência. Fernanda

Alt Froes Garcia, em *Sartre e os seus Heróis Bastardos*, defende a bastardia da seguinte forma: “De forma diferente aos heróis tradicionais, os bastardos trazem para o palco social temas que nos remetem a pensar sobre as relações intersubjectivas e de que maneira estas se revelam *scripts* sociais.” (2009: 71).

As personagens de *Jacob e do Anjo*, assim como Goetz, são “personagens-bastardas” no sentido em que são em si sujeitos-limite: o bastardo é um indivíduo tentado pelo absoluto.

Na obra *Le Diable et le Bon Dieu*, Goetz refere-se ao bastardo sempre como um traidor, que não é bem-vindo no mundo: “ Bien sûr que les bâtards trahissent: que veux-tu qu’ils fassent d’autre? Moi, je suis agent double de naissance: ma mère s’est donnée à un croquant et je suis fait de deux moitiés qui ne collent pas ensemble: chacune des deux fait horreur à l’autre” (Sartre 1951: 64).

Esta rejeição vai deslocar-se do espaço íntimo da personagem para o exterior, sentindo-se Goetz rejeitado pela comunidade humana. Esta personagem consegue sempre ser odiada, faça o Bem ou o Mal:

VOIX Que Dieu punisse Goetz le bâtard!

GOETZ Et voilà! Que je fasse le Mal, que je fasse le Bien je me fais toujours détester. (Sartre 1951: 177)

O bastardo em Sartre é um ser rejeitado pelo mundo, que não encontra o seu lugar na organização da sociedade. Deste modo, pode também considerar-se o Anjo/Bobo, em Régio, e Heinrich, em Sartre, personagens bastardas.

Heinrich tanto defende a Igreja como os pobres, o que o leva a trair a cidade e a ser acompanhado até ao final da obra por um ser que não se vê mas que é descrito como o Diabo. No final esta personagem é morta por Goetz. Como ele mesmo lhe diz antes de o apunhalar: “Tu es mort et le monde reste aussi plein: tu ne manqueras à personne.” (Sartre 1951: 270). O que se entende é que ambas as personagens sartrianas são seres bastardos pois ninguém sente a falta delas, não são amadas.

O bastardo é, também, uma figura híbrida, como o Anjo-Bobo de Régio, personagem deslocada dos espaços sociais, obrigada a ver o que os outros escondem através das máscaras, como a Rainha e restantes membros da corte. O Anjo-Bobo desmascara todas as personagens da corte, pelo seu conhecimento verdadeiro dos desejos íntimos das personagens. O bastardo é também um ser exilado, como o Rei de

Régio, que evidencia um falso poder e no final é colocado numa cela para alcançar a salvação.

Na obra de Sartre, Goetz representa a crueldade e depois a generosidade. Esta personagem tem necessidade de que Deus veja os seus atos. Apenas no final, quando recusa o absoluto e se entrega ao homem, se vê a redenção do bastardo. Nas palavras de Goetz, consegue distinguir-se o novo homem em que se transformou: “Voilà le règne de l’homme qui commence. Beau début. Allons, Nasty, je serai bourreau et boucher.” (Sartre 1951: 282). O mesmo acontece em José Régio, mas num sentido oposto à personagem sartriana, com a entrega do Rei ao plano divino através da morte: “A morte, como algo que é dado ao homem e que, por conseguinte, exige ao homem situar-se frente a ela (...) Enquanto dada, a morte não faz parte das minhas possibilidades: não sou «livre para morrer» mas sou um livre mortal.” (Lima 2004: 132).

O teatro de situações de Sartre é a única proposta teatral que o autor considera adequada ao século XX, porque o homem é livre nas suas escolhas. Recorde-se também, em *As Moscas*, Orestes defendendo a liberdade do homem:

ORESTES (...) Mas de repente, sobre mim abateu-se a liberdade que me paralisou; recuou a natureza e foi como se já não tivesse idade. Sozinho fiquei no meio desse teu pequeno e doce mundo como alguém que tivesse perdido a própria sombra. E nada mais no céu, nem o Bem nem o Mal, nem ninguém para me dar ordens. (Sartre 1951: 166)

Ou seja, este género de teatro é um “teatro de liberdade” porque mostra a verdade da escolha e da livre decisão. Walter Matias Lima exemplifica:

Porque a liberdade é um abismo de possibilidade e de angústia, o homem está condenado a definir-se através de uma relação à contingência das coisas e à sua própria facticidade. O homem faz-se mergulhando continuamente num projecto de ser para se encontrar para além do em-si, através de um compromisso perante si e percute os outros; faz-se o que se projecta ser; entre os outros homens, num mundo onde não há lugar para Deus; só o homem existe (2004: 27)

Se o teatro deve mostrar o momento de livre escolha numa determinada situação, para Sartre não é adequado, na contemporaneidade, um teatro psicológico, como vemos em autores como Strindberg, cujas personagens vivem um conflito interno. Ou seja, não deve ser um teatro que coloca em cena os conflitos de personagens estabelecidos *a priori*, mas um teatro que mostre o momento de formação dessas personagens nas

situações estabelecidas. Em *Jacob e o Anjo*, a história que prevalece é o mito bíblico e, sobretudo, os comportamentos e escolhas do Rei e do Bobo, contrariamente à outra linha narrativa ligada à figura do monarca português D. Afonso VI que não tem relevância para a construção das personagens e das suas situações.

O teatro de situações incide sobre a ação das personagens: a ação de uma personagem não é determinada pelo seu carácter, mas pela ação em si, pela decisão tomada na situação em que a personagem se encontra.

Em *Três Ensaios sobre Arte*, José Régio defende o teatro como essa formação “humana”, isto é, a relevância que se dá ao carácter das personagens “no teatro, no espetáculo teatral expressivo. Aqui, é o próprio ser humano que, servindo-se de si através do actor, interpreta as suas próprias expressões humanas” (1967: 120).

Nas obras de Régio e Sartre existe um conflito entre os valores das personagens. Na peça de Régio o conflito privilegia a escolha da entrega da alma do Rei ao Anjo como salvação através da morte, e não, por exemplo, a traição da Rainha com o irmão do Rei. Sartre, em *Un Théâtre de Situations*, recorre ao teatro grego buscando a ideia do conflito do teatro clássico: “En cela nous revenons à la conception qu’avaient les Grecs de la tragédie. Pour eux, comme Hegel l’a montré, la passion n’était jamais un simple orage affectif mais toujours, fondamentalement, l’affirmation d’un droit” (1973: 59).

O teatro de situações pode ser, desta forma, um teatro moral, no sentido em que mostra o homem na sua verdade e na sua ação concreta numa determinada situação. Não se trata, contudo, de mostrar modelos de conduta a serem seguidos pelos espectadores, mas de mostrar os conflitos entre os diversos valores humanos:

Le théâtre ne sera capable de présenter l’homme dans sa totalité que dans la mesure où il se voudra moral. Nous ne voulons pas dire par là que le théâtre doit fournir des exemples illustrant des règles de conduite ou la morale pratique (...) Mais plutôt qu’il faut remplacer l’étude des conflits de caractères par la représentation de conflits de droits. (1973: 60)

Para atingir o seu objetivo, o teatro de situações deve concentrar a ação no ponto decisivo em que as personagens se encontram. As peças de ambos os autores (Sartre e Régio) tornam-se violentas, pois levam as personagens ao extremo das suas decisões.

O espectador é colocado no centro das contradições das personagens. Para Sartre, trata-se de um retorno de procedimentos da tragédia clássica. Como diz o autor: “En projetant dès la première scène nos protagonistes au paroxysme de leurs conflits,

nous recourons au procédé bien connu de tragédie classique, qui s'empare de l'action au moment même où elle se dirige vers la catastrophe" (1973: 63).

Para o teatro psicológico, as situações são motivos para evidenciar o carácter do homem; recorde-se *Menina Júlia* de August Strindberg (1888), peça em que assistimos à revelação do carácter da personagem, cujos comportamentos levam ao suicídio: temos apenas em evidência o eu íntimo da personagem. No entanto, no teatro de Sartre e de Régio, a situação deve ser o momento de formação desse carácter e da relação do Eu com o Outro. Deve entender-se carácter como "os caracteres da peça que constituem o conjunto de traços físicos, psicológicos e morais de uma personagem" (Pavis 2011: 39). Recorde-se a evolução das personagens de Régio como o Rei, que se transforma num homem que reconhece os seus erros, devido às situações-limite em que o Bobo o coloca.

São estas situações que remetem para a condição humana, como diz Sartre: "C'est pourquoi nous ressentons le besoin de porter à la scène certaines situations qui éclairent les principaux aspects de la condition humaine et de faire participer le spectateur au libre choix que l'homme fait dans les situations" (1973: 57). Nas palavras de Moreira das Neves acerca do teatro de Régio e que também é possível observar no teatro de situações de Sartre, "O drama é a afirmação iniludível de uma consciência entregue à meditação dos grandes problemas em que mergulha a alma do mundo de hoje" (1942: 225).

No teatro de situações as personagens não são símbolos mas indivíduos construídos à imagem do ser real, de carne e osso, em situações concretas que determinam o homem. Sartre refere-se a esta conceção de teatro: "Si nous rejetons le théâtre de symboles, nous voulons cependant que le nôtre soit un théâtre de mythes; nous voulons tenter de montrer au public les grands mythes de la mort, de l'exil, de l'amour" (1973: 62).

## Considerações finais

Ao longo desta dissertação fomos encontrando a história da arte povoada de seres angelicais. Estes seres acompanharam a evolução do homem enquanto ser consciente da sua própria existência e da sua relação com os outros. A formação do mito originou o processo de consciência no homem; por consequente, a formação dos mitos facilitou a comunicação entre os homens. A figura do anjo evoluiu com o homem. Relembremos as várias expressões que esta figura teve desde a época clássica até aos dias de hoje.

José Régio adotou a figura do anjo, mais especificamente, o mito bíblico da luta entre Jacob e o Anjo para recordar a perda e a recuperação da consciência. Régio transforma o anjo da sua peça num Bobo, transformando o puro em ridículo. Ao mesmo tempo, espelha os comportamentos monstruosos do Rei na figura truanesca. Na obra *Jacob e o Anjo*, o Rei analisa-se ao criar uma imagem da sua consciência. Neste sentido, quer no mito bíblico, quer na peça, é necessária a construção de um ser “monstruoso” que confronta a personagem que perdeu o seu estado de consciência.

A arte do dramaturgo português funciona como um modelo que estabelece os valores de uma determinada época. Ao retomar, no seu teatro, o mito bíblico da luta de Jacob com o Anjo, Régio coloca em cena a luta do homem com a sua consciência. Tal como na Bíblia, é no momento em que a personagem se encontra só e em declínio que se encontra consigo mesma. Por isso a obra de José Régio é intemporal e abordada até aos dias de hoje. O tema da luta do homem e do encontro com a sua consciência é recorrente em todas as épocas da História.

Em Régio, só através da morte o homem se consegue transformar no homem novo, encontrando, desta forma, a salvação da alma. Régio capta o individual no universal. Através da sua arte comunica com a Natureza. Neste sentido, adota uma postura de artista enquanto ser individual que busca uma arte autêntica. O próprio poeta em *Páginas do Diário Íntimo* propõe uma arte única da seguinte forma: “Proponho-me

uma outra definição de Arte: A Arte é a sugestão, pela representação da Vida e da Natureza, do que na Vida e na Natureza há de supremo” (2000: 45).

Desta forma, o teatro coloca em cena situações que só as suas personagens podem resolver, como as situações no teatro de Jean-Paul Sartre. Como vimos no capítulo acerca do existencialismo, Sartre considera a existência do homem e só depois reconhece a essência, promovendo a individualidade inventada por cada um, ou seja, as decisões que são tomadas pelo homem formam a consciência de cada ser humano. O teatro de situações coloca em cena estas situações que promovem a consciência das personagens. Estas formam o seu carácter consoante as situações em que se encontram tomando as respetivas decisões. Recordemos a peça *As Moscas* de Jean-Paul Sartre, em que Orestes e Electra sofrem e provocam o sofrimento uma à outra através da consciência que têm da liberdade de cada um.

Em *Le Diable et le Bon Dieu* encontramos personagens semelhantes às de José Régio em *Jacob e o Anjo*. O que difere em ambas as obras é o final, devido às diferentes compreensões do Homem. Ou seja, as personagens de Régio escolhem a morte, indo ao encontro de Deus como salvação espiritual, e as de Sartre entregam-se ao seu lado humano, tendo a perceção da sua condição no mundo.

As personagens destes dois autores despertam a consciência para uma problemática que é comum a ambos, evidenciando, antes de mais, a existência do homem, assim como as escolhas que este toma determinando o seu percurso para atingir um estado de consciência face à existência. Para que o homem se conheça, neste caso, nas obras teatrais, as personagens conhecem-se através de situações que lhes vão sendo colocadas por anjos e bobos, que não são mais do que a representação do íntimo de cada ser individual e das suas questões mais recônditas.

# Referências bibliográficas

## 1. José Régio

### 1.1. Ativa

RÉGIO, José

- 1936 *As Encruzilhadas de Deus*; ed. ut: 6ª ed., Lisboa, Portugal, 1970.  
1940 *Em Torno da Expressão Artística*, Lisboa, Editorial Inquérito.  
1964 *Jacob e o Anjo*, Lisboa, Portugal.  
1967 *Três Ensaios sobre Arte*, Lisboa, Portugal.  
1994 *Páginas do Diário Íntimo*; ed. ut: 2ª ed., Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2000.  
2005 *Teatro I*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda.

### 1.2. Passiva

BOCHICCHIO, Maria

- 2006 “Dizer e mostrar na estética de José Régio”, *Revista da Faculdade de Letras, Línguas e Literaturas*, II série, vol. XXII, Universidade do Porto: 283-298.

CRUZ, Duarte Ivo

- 1970 “Evocação pessoal do dramaturgo José Régio” in AA.VV. *In Memoriam de José Régio*, Porto, Brasília Editora.

FARIA, Duarte

- 1977 *Metamorfoses do Fantástico na Obra de José Régio*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian.

LISBOA, Eugénio

- 1970 “Morte e ressurreição na obra de José Régio”, in AA.VV. *In Memoriam de José Régio*, Porto, Brasília Editora.  
1988 *José Régio ou a Confissão Relutante. Estudo crítico-biográfico e antológico*, Lisboa, Edições Rolim.  
2001 *O Essencial sobre José Régio*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda.

MARQUES, João Francisco

- 2001 “Para uma reflexão sobre José Régio, homem religioso”, *Boletim*, nº 8-9, Centro de Estudos Regionais: 1-16.

NEVES, Moreira das

- 1942 *Inquietação e Presença*, Leiria, Edições Juventude.

NOVAIS, Maria Isabel Cadete

- 2004 *Jacob e o Anjo. A construção do texto dramático em José Régio*, Dissertação de Doutoramento em Estudos Portugueses, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa.

PIVA, Luiz

- 1977 *José Régio – O Ser Conflituoso. Dualismo e Estilo*, Porto, Brasília Editora.

SENA, Jorge de

- 1997 *Régio, Cascais, a «Presença» e Outros Afins*, Porto, Brasília Editora.



## 2. Geral.

AA.VV.

2012 *Anglorum: Anjos em Portugal*, Guimarães, Museu Alberto Sampaio

AA.VV.

1993 *Bíblia Sagrada*; ed. ut: *Bíblia Sagrada*, Lisboa, Paulus, 1999.

ABBAGNANO, Nicola

1942 *Introduzione all'Esistenzialismo*; ed. ut: *Introdução ao Existencialismo*, Lisboa, Minotauro, 1962.

ALIGHIERI, Dante

s/d *La Divina Commedia*; ed. ut: *A Divina Comédia*, Lisboa, Quetzal, 2011.

BARATA, José Oliveira

1981 *Estética Teatral – Antologia de Textos*, Lisboa, Moraes Editores.

1991 *História do Teatro Português*, Lisboa, Universidade Aberta.

BENJAMIN, Walter

1974 *Gesammelte Schriften*; ed. ut: *O Anjo da História*, Lisboa, Assírio e Alvim, 2010.

CARR-GROMM, Sarah

2001 *The Secret Language of Art*; ed. ut: *A Linguagem Secreta da Arte*, Lisboa, Editorial Estampa.

ELIADE, Mircea

1963 *Myth and Reality*; ed. ut: *Aspectos do Mito*, Lisboa, Edições 70, 1989.

1969 *The Quest*; ed. ut: *Origens*, Lisboa, Edições 70.

FOUCAULT, Michel

1966 *Les Mots et les Choses. Une archéologie des sciences*; ed. ut: *As Palavras e as Coisas, uma arqueologia das ciências humanas*, S. Paulo, Martins Fontes, 1999.

GALSTER, Ingrid

1985 *Le Théâtre de Jean-Paul Sartre devant ses Premières Critiques*, Paris, L'Harmattan, 2001.

GARCIA, Fernanda Alt Froes

2009 *Sartre e seus Heróis Bastardos: A produção de sentido na literatura como engajamento no tempo presente*, Tese de Mestrado em Psicologia Social na Universidade do Estado do Rio de Janeiro, <http://livros01.livrosgratis.com.br/cp101945.pdf> (acesso em 18 fevereiro de 2015).

GELLER, Stephen A.

1996 *Sacred Enigmas: Literary Religion in the Hebrew Bible*, New York, Routledge.

GIL, José

2010 *A Arte como Linguagem: A última lição*, Lisboa, Relógio d'Água.

GOMBRICH, E. H.

1950 *The Story of Art*; ed. ut: *A História da Arte*, Lisboa, Público – Phaidon, 1995.

JUNG, C. G.

1959 *Aion: Researches into the phenomenology of the self*; ed. ut: *Aion estudos sobre o simbolismo e do si-mesmo*, Vol. IX/2, Rio de Janeiro, Vozes, 1976.

LÉVI-STRAUSS, Claude

1978 *Myth and Meaning*; ed. ut: *Mito e Significado*, Lisboa, Edições 70, 1979.

LIMA, Alceu Amoroso

1943/53 *Mitos do nosso tempo. O Existencialismo*; ed. ut: *O Existencialismo e Outros Mitos do nosso tempo*, Rio de Janeiro, Agir Editora, 1956.

LIMA, Walter Matias

2004 *Educação e Razão Dialética; Jean-Paul Sartre*, Maceió, EDUFAL.

MACHADO, João Nuno Sales

2005 *A Imagem do Teatro, Iconografia do Teatro de Gil Vicente*, Casal de Cambra, Caleidoscópio.

MCKENZIE, John L.

1978 *Dictionary of the Bible*; ed. ut: *Dicionário Bíblico*, São Paulo, Paulus, 1984.

MORTARA, Marcelina

1970 *Teatro Francês do Século XX*, Rio de Janeiro, Serviço Nacional de Teatro.

MOUNIER, Emmanuel

1947 *Introduction aux Existencialismes*; ed. ut: *Introdução aos Existencialismos*, Lisboa, Livraria Morais Editora.

MÜLLER, Heiner

1979 *Der Engel der Verzweiflung*; ed. ut: *O Anjo do Desespero*, Lisboa, Relógio d'Água, 1997.

OLIVEIRA, Joaquim de

1959 *Um Poeta Trágico Português*, Lisboa, Edição do Autor.

OPITZ, Alfred

1980 “Anjos pródigos, imagens e espaços da representação na modernidade”, in *O Conceito da Representação*, Revista da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, 10, 1997: 263-271.

P. Jesus Bujunda. S.I.

1955 *Angeles, Demónios, Magos y Teologia Católica*, Madrid, Editora Razon y Fe, S.A.

PAVIS, Patrice

1947 *Dictionnaire du Théâtre*; ed. ut: *Dicionário de Teatro*, São Paulo, Perspectiva, 2011.

RILKE, Maria Rainer

1922 *Duineser Elegien*; ed. ut: *As Elegias de Duíno*, Lisboa, Assírio & Alvim, 1993.

RODRIGUES, Urbano Tavares

1958 *O Tema da Morte*; ed. ut: 3ª ed., Coimbra, Centelha, 1977.

1961 *Noites de Teatro I*, Lisboa, Edições Ática.

SARTRE, Jean-Paul

1940 *L'Imaginaire*, Paris, Gallimard

1943 *L'Être et le Néant. Essai d'ontologie phénoménologique*; ed. ut: *O Ser e o Nada. Ensaio de Ontologia Fenomenológica*, São Paulo, Editora Vozes, 1997.

1943 *Les Mouches*; ed. ut: *As Moscas*, Lisboa, Editorial Presença, 1986.

1951 *Le Diable et le Bon Dieu*, Paris, Gallimard.

1962 *L'Existencialisme est un Humanisme*, Paris, Nagel.

1964 *Les Mots*, Paris, Gallimard.

1973 *Un Théâtre de Situations*, Paris, Gallimard.

SILVA, Cristiano Garotti

2011 “A conflituosidade das relações intersubjectivas em *Huis Clos*, de Sartre”; Anais do VII Seminário de Pós-Graduação em Filosofia da UFScar, São Paulo.

<http://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:EWfdhBYY2dsJ:www.ufscar.br/~sempgfil/wp-content/uploads/2012/05/cristianosilva.pdf+&cd=3&hl=pt-PT&ct=clnk&gl=pt> (acesso em 21 de julho de 2015).

VICENTE, Gil

1518 *Copilaçam de Todalas Obras de Gil Vicente*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1984.

VIGNY, Alfred de

1924 *Poésies Complètes*, Paris, Éditions de Cluny, 1936.

## Anexo

### Pictografia



Figura 1 Autor desconhecido (meados do séc. XII) – *A Anunciação*. Vitral. Catedral de Chartres.



Figura 2 Bondone, Giotto di (1305) – *A Lamentação de Cristo morto*, ca. Fresco. Cappella dell'Arena. Pádua.



Figura 3 Blake, William (1850) – *Satã na glória original*. Aguarela sobre papel. Tate Gallery, Londres.



Figura 4 Autor desconhecido (190 a.C.) - *Vitória de Samotrácia*. Mármore e calcário. Museu do Louvre, Paris.



Figura 5 Murillo, Bartolomeu Estaban (1646) – *A Cozinha dos Anjos*. Óleo sobre tela. Museu do Louvre, Paris).



Figura 6 Velázquez, Diego (1647-51) – *O quarto de Vénus*. Óleo sobre tela. National Gallery. Londres.





Figura 7 Michelangelo Merisi da (1602) – *São Mateus*. Retábulo. Óleo sobre tela. Destruída. Figurava no Kaiser-Friedrich Museum, Berlim.



Figura 8 Caravaggio, Michelangelo Merisi da (1602) – *São Mateus*. Retábulo. Óleo sobre tela. Igreja de San Luigi dei Francesi. Roma.



Figura 9 Delacroix, Eugène (1856-1861) – *Luta de Jacob com o Anjo*. Fresco. La Chapelle des Anges, Eglise Saint-Sulpice, Paris, France



Figura 10 Gauguin, Paul (1888) *A visão depois do sermão (A luta de Jacob com o Anjo)*. Óleo. National Galleries of Scotland



Figura 11 Keith Haring (1982) – *Obra sem título*. Acrílico sobre tela de vinil. Coleção Particular, Berlim.



Figura 12 Komar, Vitaly e Melamid, Alex (1990) - *A Anunciação*. Água, óleo e lâmina de ouro. Estúdio dos artistas. Nova Iorque.



Figura 13 Mueck, Ron (1997) – *Anjo*. Escultura híper realista. Borracha de silicone. Saatchi gallery. Londres).



Figura 14 1º volume de Teatro de José Régio de 1940.





Figura 15 Estreia da obra *Jacob e o Anjo* Théâtre des Champs Elysées, Paris em 31/12/1952.



Figura 16 Leitura Radiofónica pela Emissora Nacional de *Jacob e o Anjo* em 1956 e encenação pela Companhia de Teatro Popular de Lisboa, Estufa Fria em 22/05/1968.



Figura 17 *Ópera Banksters* no Teatro Nacional S. Carlos, dirigida por João Botelho, 2001.